

Mer enn lyd

En undersøkelse av det elektriske gitar-soundet



Simon Ånonsen

Masteroppgave ved Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo, 2015



Avbildet på forsiden, fra venstre til høyre: Jack White, Jimmy Page og Keith Richards

Forord

Først og fremst vil jeg takke min veileder Eirik Askerøi, for grundige tilbakemeldinger, gode litteraturtips, og ett smittende engasjement for faget. Jeg vil også takke mine klassekamerater, for gode akademiske diskusjoner, og nødvendige avbrekk fra arbeidet. Oddbjørn Ånonsen fortjener takk, for kyndig og pålitelig korrekturlesning (og ikke minst, min eksistens). Avslutningsvis vil jeg rette en stor takk til min kone, Ida Mari Ånonsen, for tålmodighet og støtte i arbeidet med oppgaven.

Simon Ånonsen

Innholdsfortegnelse

Kapittel 1: Innledning	1
1.1 Bakgrunn for valg av oppgave	1
1.2 Avgrensing og problemstilling	3
1.3 Oversikt over oppgaven	5
1.4 Innføring i sentrale begreper	6
1.5 Teori og metode	12
1.5.1 Popular Musicology	12
1.5.2 Soundbox	14
1.5.3 Lag i populærmusikk	15
1.5.4 Vokalfremføring	16
1.5.5 Lydmarkører	17
1.5.6 Modell for metode og behandling av sound-begrepet	18
1.6 Visuell representasjon av musikalske parametere	19
Kapittel 2: Fra clean til crunch	21
2.1 Den elektriske gitarens plass i populærmusikken	21
2.1.1 Going electric	22
2.1.2 An interesting sound	24
2.2 Jack White og rockens vugge	28
2.2.1 Ytringer	30
2.2.2 Delta-blues	30
2.2.3 Whites appropriasjon av blues	32
2.2.4 Andre elementer i Whites elektriske gitar-sound	36
Kapittel 3: Gitar-sound og formidlende omstendigheter	43
3.1 Koder i elektriske gitar-sound	43
3.2 Keith Richards	48
3.2.1 Gimme Shelter	48
3.2.2 Mother's Little Helper	51
3.3 Jimmy Page	54
3.3.1 Dazed and Confused	56
3.3.2 The Paganini of the Seventies	61
3.3.3 Cock Rock	63
3.3.4 When The Levee Breaks	65
3.4 Jack White	70
3.4.1 There's No Home For You Here	73
Kapittel 4: Avslutning	78
Bibliografi	84
Diskografi	88

Kapittel 1: Innledning

1.1 Bakgrunn for valg av oppgave

Min interesse for Jack White ble vekket da jeg så rockedokumentaren *It Might Get Loud* (2008). I denne dokumentaren møtes tre gitarister¹, som representerer tre forskjellige tilnærminger til den elektrisk gitaren. Filmen inneholdt klipp av Whites rufsete solospill, kombinert med intervjuer hvor han fortalte, - at det å spille gitar må være en kamp forbundet med lidelse. I tillegg presenterte han sin favorittsang: «Grinnin In Your Face» av Son House. Denne låten består, paradoksalt nok ettersom White selv er gitarist, kun av vokal og klapping (01:01:30).

White fremsto som sammensatt, kompleks, kunstnerisk og som en mann med stor respekt for bluestradisjonen. I ettertid har jeg lyttet til musikken hans og blitt forbauset over hvor sterke inntrykk gitarspillet til White fremkalte hos meg med sitt naivistiske, hardtslående og lite virtuose uttrykk. Hva var det med Jack Whites elektriske gitar-sound som frembrakte en så sterk reaksjon hos meg? White hadde en gitarlyd jeg aldri hadde hørt maken til, samtidig som det var elementer jeg dro kjensel på. Var det noe spesielt med Jack Whites måte å spille på? Var det utstyret han brukte som gjorde at jeg opplevde han som annerledes? Hva hadde dette med gitaren som instrument å gjøre? Hva slags plass har egentlig den elektriske gitaren i populærmusikken? Steve Waksman (1999) understreker den elektriske gitarens sentrale posisjon, med tanke på populærmusikkens utvikling:

[...] the electric guitar takes its place at the historical juncture between music and noise, as a device used to explore, challenge, and compose the systems of order and disorder, sameness and difference, that have constituted popular music in this century (Waksman, 1999, s. 294).

Waxsmans betraktning sier også noe om den elektriske gitarens allsidighet. Denne kvaliteten gir utøveren et stort spillerom til selv å konfigurere lyden:

¹ Jack White, Jimmy Page og The Edge

The instrumental environment offers a high degree of configurability for the musician: tone woods, pick-ups, effects, amplifiers, loudspeakers etc. All these elements can be chosen separately and therefore allow for a thorough customization of the instrument. As a result, a wide variety of diverse objects coexist under the common name “the electric guitar” (Lähdeoja, Navarret, Quintans, & Sedes, 2010, s. 41-42).

Det kan med andre ord være svært stor forskjell på to instrumenter som begge går inn under betegnelsen «elektrisk gitar». Enda større bredde blir det i lyden fra disse gitarene, fordi utøver kan velge blant et stort utvalg effekter og forsterkere. Dette resulterer i at mange gitarister har et bevisst forhold til sin egen og andres gitarlyd. Dette er noe jeg selv har reflektert over i forbindelse med egne erfaringer som gitarist. På mange måter er det ut av disse tankene, problemstillingen i denne oppgaven har blitt utformet. Paul Thèberge hevder blant annet at: «musicians today... often speak of having a unique and personal «sound» in the same manner in which another generation of musicians might have spoken of having developed a particular «style»» (1997, s. 191). Hvilken effekt har dette? Hvordan vil gitaristers streben etter et unikt uttrykk påvirke hva musikken formidler? Mange av spørsmålene jeg har reist til nå, springer ut fra den elektriske gitarens allsidighet.

Det finnes mange forskjellige produsenter av elektriske gitarer, forsterkere og effekter. Dette gjør at det blir svært mange mulige utstyrskombinasjoner for en gitarist å velge mellom. Utstyret, eller teknologien, kan sies å være rammene en gitarist jobber innenfor når han former sitt sound. Men lyden av en elektrisk gitar er ikke bare et resultat av gitaren, forsterkeren og eventuelle effekter. I tillegg er den elektriske gitaren et instrument hvor utøvers teknikk og fysiske tilnærming er svært avgjørende for hvordan gitarlyden blir. Utøvers teknikk og stilistiske tilnærming er også svært avgjørende for hvordan den endelige lyden blir. På bakgrunn av dette, mener Paul Thèberge at den elektriske gitaren, ikke kan kategoriseres som et helt elektrisk instrument: «The electric guitar retains too many of the features of traditional musical instruments, including a sound mechanism that relies on «a more-or-less direct relationship between player, technique, and instrument»» (1997, s. 2). Dette kombinert med alle mulighetene for å bruke effektpedaler, rack-effekter, forskjellige gitarforsterkere og annen teknologi er mye av grunnen til at den elektriske gitaren er så allsidig. For eksempel har de mest ikoniske gitarmodellene blitt

brukt i mange forskjellige typer musikk: «Moreover, guitars such as the Fender Telecaster, Fender Stratocaster and Gibson Les Paul are still designed to be used by a wide variety of musicians playing all kinds of music» (Dawe, 2010, s. 90). Forholdet mellom teknologi og stil er en kompleks affære, som øker muligheten for en utøver til å forme sin egen lyd. To gitarister som spiller på det samme utstyret vil kunne låte helt forskjellig, som et resultat av forskjellig spillestil.

Når det finnes så mange forskjellige typer gitarlyd, så er det nærliggende å spørre hvilken effekt dette har. Hva betyr den elektriske gitarens lyd for konteksten den appelleres i? Kan lyden av en elektrisk gitar formidle noe i kraft av seg selv, og i så fall hvordan? Og er det da kun snakk om elektrisk gitarlyd? Det er på dette stadiet i diskusjonen sound-begrepet aktualiseres. Det skal jeg komme tilbake til, men først skal jeg tydeliggjøre hva jeg ønsker å undersøke i denne oppgaven.

1.2 Avgrensing og problemstilling

Gjennom arbeidet med denne oppgaven ønsker jeg å øke min bevissthet rundt det elektriske gitar-soundets betydning, og å gå dypere inn i hvordan det har utviklet seg historisk. Problemstillingen springer i utgangspunktet ut av egne erfaringer som gitarist, der valg av sound spiller en sentral rolle for hvordan jeg uttrykker meg med instrumentet. Det er disse mulighetene til å velge som gjør denne masteroppgaven relevant.

Oppgaven avgrenses til å fokusere på noen få gitarister, og i hovedsak en: Jack White. Han er gitarist og frontfigur i The White Stripes. Dette bandet har i følge Eirik Askerøi (2013) fått høy status blant fans og journalister ved å fokusere på å låte retro, eller gammeldags. Måten det er gjort på, er ved å appropriere soniske elementer fra 60-tallet. Askerøi mener at soundet da får narrative² eller formidlende egenskaper. Hiatt hevder at Jack White benytter enda eldre musikalske elementer. I følge han, fant White: «[...] a way to plug the music back into the folk and blues roots that fed the Stones, Zeppelin and Bob Dylan» (Hiatt, 2011).

²Jeg tydeliggjør min bruk av narrativitetsbegrepet i kapittel 1.4.

På bakgrunn av ovennevnte vil oppgaven også drøfte aktuelle spørsmål i lys av gitaristene Jimmy Page og Keith Richards, i tillegg til Jack White. Disse har på hver sin måte hatt stor betydning for populærmusikken og tilhører delvis forskjellige epoker av den.

Keith Richards er gitarist i et av verdens mest omtalte rockeband - The Rolling Stones. De hadde sin storhetstid på 60-tallet og står som en bauta i rockehistorien. Jimmy Page, kjent fra Led Zeppelin og The Yardbirds, ble kalt 70-tallets Paganini, noe oppgaven vil komme tilbake til. Led Zeppelin hadde enorm kommersiell suksess på 70-tallet. Jack White står i samme tradisjon som disse to. En tradisjon som bygger på blues, som alle disse tre er inspirert av, men på forskjellige måter. I tillegg er White i varierende grad direkte inspirert av Richards og Page. Det er disse elementene som binder dem sammen, og det er på bakgrunn av denne fellesnevneren jeg har valgt akkurat disse tre gitaristene til å være utgangspunkt for min undersøkelse av det elektriske gitar-soundet, - hva det er, og om det kan formidle noe?

Oppgaven vil dermed se på hvordan den elektriske gitarens posisjon og sound har endret seg gjennom populærmusikkhistorien, med nevnte avgrensninger. I tillegg skal det undersøkes nærmere hva som er betydningen av det elektriske gitar-soundet. Jack White vil være utgangspunkt for disse spørsmålene, hvilket innebærer at jeg ikke kommer til å gjøre en fullstendig populærmusikkhistorisk utredning av den elektriske gitarens opphav, men belyse dette temaet på de områder som kan relateres til White. Whites virke i The White Stripes, vil også danne grunnlaget for den delen av problemstillingen som omhandler det elektriske gitar-soundets evne til å formidle noe. Dette skal jeg granske, i lys av Jack White. I tillegg vil Richards og Pages tilstedeværelse i oppgaven øke forståelsen av White. Det skal også sies at det finnes andre gitarister som kunne tilført oppgaven dybde³, men dette er en valgt avgrensning. Før jeg går i gang med å drøfte sentrale begreper vil jeg avslutte denne delen med å oppsummere, i korte trekk, hva jeg skal gjøre i oppgaven:

³Eksempler på andre gitarister jeg kunne valgt å se på: Peter Townshend, Eric Clapton, Jimi Hendrix, Tony Iommi, Duane Allman, Jeff Beck, George Harrison, Mark Knopfler, for å nevne noen.

Oppgavens hovedanliggende vil være å studere den elektriske gitarens plass i populærmusikken, det elektriske gitar-soundet, og dets formidlende egenskaper, med utgangspunkt i Jack White, og i lys av Keith Richards og Jimmy Page.

1.3 Oversikt over oppgaven

Oppgaven strekker seg over 4 kapitler. Til nå har jeg klargjort interessene oppgaven springer ut i fra, og avgrenset, samt definert oppgavens hovedanliggende. Videre i kapittel 1, vil sentrale begreper som brukes i oppgaven bli drøftet. Her vil jeg blant annet utdype sound-begrepet, som er sentralt i oppgaven. Deretter går oppgaven inn i metodedelen. Den er lagt opp slik at jeg først diskuterer metode, i henhold til fagtradisjonen. Videre vil jeg gjøre rede for en modell⁴, som består av fire parametere, som skal brukes til å identifisere formidlende egenskaper i det elektriske gitar-soundet, i eksempler på innspilt musikk. Disse parameterne vil også bidra til å tydeliggjøre min forståelse av sound-begrepet.

I kapittel 2 skal jeg belyse hvordan den elektriske gitarens posisjon i populærmusikken har endret seg gjennom populærmusikkhistorien, med utgangspunkt i Jack White og hans elektriske gitar-sound. Dette kapittelet vil også belyse historiske referanser i Whites musikalske identitet.

Kapittel 3 er den delen av oppgaven hvor jeg i hovedsak foretar lesninger av populærmusikk, for å undersøke om det elektriske gitar-soundet kan formidle noe, og i såfall hvordan? Her vil jeg bruke modellen fra kapittel 1.5.6

Kapittel 4 er det avsluttende kapittelet i masteroppgaven, hvor jeg kommer til å trekke noen konklusjoner og presentere mine funn.

⁴ Modellen blir visualisert i 1.3.6.

1.4 Innføring i sentrale begreper

Sound-begrepet er blitt brukt mange ganger i oppgaven allerede. Nå skal jeg drøfte det, og tydeliggjøre min bruk av det. Begrepet blir brukt på mange forskjellige måter, men som oftest om noe i nærheten av den musikalske helheten. Med elektrisk gitar-sound refererer jeg til gitarlyd som konsept, hvilket omfatter utøvers tilnærming til instrument og teknikk, samt alt av teknologi involvert. Sound er tett knyttet opp mot teknologi. Teknologien har på mange måter gjennom historien, også preget den elektriske gitarens plass i populærmusikken. Dermed er den elektriske gitarens historie også relevant for denne oppgaven. Dette har også med at vi daglig kan høre sound, som har sitt opphav fra tidligere tider, appropriert i ny musikk.

Throughout the first decade of the 2000s, vast piles of sonic driftwood from the musical past washed ashore through bands such as the Strokes, the Hives and the White Stripes. In particular, these bands' explicit focus on sounding "authentic" through more or less specific references to sonic ideals of the mid-1960s (the Who, the Kinks, etc.)(Askerøi, 2013, s. 1)

Band som The Strokes, The Hives og The White Stripes ble svært populære på begynnelsen av 2000-tallet ved å bruke instrumenter og innspillingsteknologi som hadde sitt opphav på 60-tallet. De approprierte forskjellige elementer fra tidligere tider og ble gjennom dette stemplet som autentiske av fans og journalister. At band og artister bevisst går inn for å låte gammeldags eller retro på denne måten er interessant. At de benytter sound som et bevisst virkemiddel, som igjen blir en del av narrativet musikken formidler, er på mange måter en del av utgangspunktet for denne masteroppgaven. Det medfører også at oppgaven blir del av en større akademisk diskurs.

Som antydnet så langt, så vil sound-begrepet få en sentral plass i oppgaven. Min bruk av begrepet bygger på Askerøis (2005) definisjon i hans masteroppgave: «Dersom vi godtar at de involverte utøvers personlige spillestil, så vel instrumentalister og vokalister, som teknikere og produsenter, har en innvirkning på den musikalske helheten, vil soundet kunne betraktes som et resultat av interaksjonen mellom stilistiske og teknologiske parametere» (2005, s. 82). Med denne definisjonen blir det elektrisk gitar-soundet et

resultat av utøverens spillestil, men også av den involverte teknologien. Et viktig poeng er at det er forskjell på gitar-sound og gitarlyd.

Et sound oppstår i interaksjonen mellom stilistiske og teknologiske parametere. Dette er Askerøis (2005) definisjon. Jeg har bygd videre på denne ved å definere fire musikalske parametere, som jeg mener er relevante for sound og narrativitet i innspilt musikk, med fokus på det elektriske gitar-soundet. Wicke (2009) påpeker at: «[sound] is not just a sound image, but also a particular concept of sound, that results from the creative handling of recording technology» (2009, s. 149). Slik jeg bruker begrepene gitar-sound og gitarlyd, er hovedforskjellen at sound også er et resultat av spillestil og teknologi. Dermed blir sound i større grad et konsept enn bare selve lyden man hører. Dette er et syn jeg deler med en rekke populærmusikkforskere. Eksempelvis fremkommer en slik forståelse i Stan Hawkins (2002), Allan F. Moore (2012), Aaron Liu-Rosenbaum (2012) og Albin Zak (2001).

Sound knyttes ofte til rom, tid, personer og kulturer. Dette innebærer at man i større grad bør se på sound som et konsept, og ikke konkret lyd i seg selv. Man snakker ofte om overordnet sound knyttet til en konkret innspilling. Sound blir også brukt om byer. Andy Bennett har forsket på det såkalte Canterbury soundet og skriver følgende om denne måten å bruke sound-begrepet på:

«Over the years a range of terms, for example 'Motown', the 'Philadelphia Sound' and, more recently, the 'Seattle Sound', have been used as a way of linking musical styles with particular urban spaces. For the most part, however, these terms have described active centers of production for music with a distinctive 'sound'» (Bennett, 2002, s. 87).

Et slikt sound-begrep er ikke uproblematisk. Betegnelsen Seattle-sound har sitt opphav fra grunge-bølgen på 90-tallet. Dermed er Seattle-sound en betegnelse som beskriver soundet til grunge-band fra Seattle på begynnelsen av 90-tallet og sier ikke nødvendigvis noe om Seattle-produsert musikk i dag. Denne oppgaven bruker derfor ikke en slik behandling av sound-begrepet.

Sound kan som nevnt oppnå narrative egenskaper, ofte gjennom appropriasjon. Med appropriasjon menes at et musikalsk element brukes i en ny sammenheng og tilpasses, i

motsetning til rekontekstualisering hvor et element reproduseres i en ny sammenheng. Askerøi (2013) poengterer at dette kan resultere i at det aktuelle bandet, eller artisten oppfattes som autentisk.

Autentisitet er et særdeles ladet begrep som debatteres på flere fronter. Hva er autentisitet, finnes autentisitet i musikk, og er autentisitet en illusjon? Derek B. Scott påpeker at autentisitet må behandles som en effekt, som er et resultat av bevisst bruk av elementer:

Authenticity in poststructuralist semiotics was seen to rely on a number of signs brought together to construct, represent or valorize authenticity. Instead of being perceived as emanating from an honest, sincere, inner essence, it became “authenticity”—the scare quotes directing the focus on an assemblage of signs governed by particular conventions (2009, s. 3).

Middleton er derimot ikke så opptatt av hva autentisitet er, men heller hvordan den oppstår og hva det er som gjør at en artist blir omtalt som autentisk:

«Authenticity is a quality of selves and of cultures; and they construct each other: which is another way of saying that the question here is not so much what or where authenticity is, but how it is produced.» (2006, s. 206).

Moore er også opptatt av dette og deler autentisitet inn i tre typer. Førstepersons autentisitet, eller ekspressiv autentisitet oppstår når en artist uttrykker noe tilsynelatende ærlig på et personlig plan og gjennom dette blir oppfattet som autentisk av sitt publikum. Andrepersoners autentisitet, eller autentisitet gjennom erfaring, foregår ved at utøveren uttrykker seg på vegne av sitt publikum og forteller lytterne hvordan det er å være dem. Første og andrepersoners autentisitet foregår ofte i kombinasjon ved at artisten skildrer noe fra sitt eget liv på en slik måte, at folk kjenner seg igjen i det som blir uttrykt. Tredjepersons autentisitet er når en artist eller et band oppfattes som autentiske ved å referere til en tredjepart (Moore, 1993, s. 269). I begynnelsen av 2000-tallets første tiår, var populærmusikken preget av en bølge band som hadde estetiske idealer fra 60-tallet. Disse

musikalske idealene bidro til at de aktuelle utøverne ble sett på som autentiske og fikk en stor fanskare.

Tekst er også et begrep som brukes i oppgaven. Jeg bruker begrepet tekst, om en innspilt helhet bestående av musikk og ord, i likhet med, for eksempel Richard Middleton (2000). En slik definisjon gjør det mulig å kunne foreta en lesning av musikk. Musikkvitenskap er en hermeneutisk disiplin hvor fortolkning står i fokus. Og ved å se på en tekst som noe som leses og fortolkes, blir det plausibelt og se på en innspilt låt som en musikalsk tekst man kan foreta en lesning av. Jeg foretar i denne oppgaven lesninger av populærmusikk med fokus på elektriske gitar-sound. Dette gjør det også nødvendig å definere det mest sentrale begrepet når det er snakk om elektrisk gitar lyd, nemlig vreng. Det finnes flere begreper som er ment for å beskrive vreng. Det er derfor nødvendig med en avklaring av min tilnærming til dette begrepet og andre begreper som også handler om vreng.

Overdrive og distortion er de to vanligste begrepene som brukes for å beskrive vreng. Disse begrepene brukes litt om hverandre i akademisk sammenheng. I tillegg har man begrepet fuzz som brukes om veldig kraftig distortion. Jyri Pakarinen (2009) knytter overdrive sammen med rør i gitarforsterkeren, som presses og får signalet til å vrenge:

Although semiconductor technologies have displaced vacuum-tube devices in nearly all fields of electronics, vacuum tubes are still widely used in professional guitar amplifiers. A major reason for this is that electric-guitar amplifiers are typically overdriven, that is, operated in such a way that the output saturates. Vacuum tubes distort the signal in a different manner compared to solid-state electronics, and human listeners tend to prefer this. This might be because the distinctive tone of tube amplifiers was popularized in the 1950s and 1960s by early rock and roll bands, so musicians and listeners have become accustomed to tube distortion (Pakarinen & Yeh, 2009, s. 1).

Som Pakarinen peker på, er vakuumsrør fortsatt det foretrukne for de fleste gitarister. Denne lyden ble normalisert på 50- og 60-tallet, og har vært foretrukket siden. Pakarinen bruker overdrive og distortion litt om hverandre. Jeg betrakter først og fremst overdrive som noe som oppstår når vakuumsrør presses, mens distortion er en effekt man kan benytte i for eksempel pedalformat. Problemet med en slik definisjon er at det er vanlig å

bruke effektpedaler til å presse vakuumrørene i forsterkeren og på denne måten øke graden av overdrive. Lyden som kommer ut av forsterkeren vil da være en kombinasjon av forvrengning fra pedalen og fra rørene i forsterkeren. I tillegg produseres det en rekke overdrive-pedaler, hvilket gjør dette enda mer komplisert. På bakgrunn av dette har jeg valgt å kun bruke begrepet vreng generelt, om gitarlyd som bærer preg av en slik effekt. Det kan være stor variasjon mellom forskjellige pedaler i samme kategori (de vanligste er fuzz, distortion, overdrive), og derfor mener jeg det er en mer nøyaktig tilnærming å ta tak i den konkrete lyden, i stedet for å definere fuzz, overdrive og distortion mer detaljert, og plassere gitarlyd i disse kategoriene. Her aktualiseres også lytteraspektet, fordi beskrivelser av vreng vil bli preget av subjektiviteten som lytterperspektivet medfører.

Når jeg bruker begrepet «lytter», refereres det i utgangspunktet til en som lytter til, eller hører på musikk i en hvilken som helst sammenheng. Men i lytter begrepet er det også gitt at forskjellige lyttere opplever musikk på forskjellige måter. Dette innebærer at det vil kunne være stor spredning blant en gruppe lyttere, i hvordan de opplever en musikalsk tekst. I kraft av dette vil musikalske koder kunne oppfattes forskjellig. David Brackett (2000) diskuterer koder og kompetanse og påpeker følgende:

[...] these «listening positions» are not locked into place by financial or genetic code, but can be acquired through contact with a musical style. That a broad range of factors influences listening attitudes implies that *multiple* listening positions may be available to a single listener (Brackett, 2000, s. 22-23).

Hvis man godtar at en lytter kan være i besittelse av flere forskjellige meninger om den samme musikalske teksten på en gang, innebærer dette at en lytter kan oppleve en tekst på forskjellige måter ved gjentatte lyttinger. I kapittel 3 diskuterer jeg koder og kompetanse i forbindelse med sound og dets narrative egenskaper, men foreløpig vil det fokuseres på at enhver lytteopplevelse er unik. Dette er noe jeg også må ta høyde for i mine lesninger. Beskrivelser av hvordan en tekst oppleves, hvordan man oppfatter en gitars timbre⁵, som aggressiv eller beroligende, og hvordan man vurderer instrumentenes funksjon i en tekst, er eksempler på subjektive vurderinger jeg har gitt plass til. En annen lytter med annen

⁵ Timbre blir brukt om musikkens «klangfarge».

bakgrunn/kompetanse ville muligens vurdert dette annerledes. Dette er uunngåelig i et felt som musikkvitenskap, hvor det å foreta en lesning og gjøre en fortolkning er grunnpilarer, som det metodiske grunnlaget er bygget på. I en slik kontekst vil jeg forsøke å vitenskapeliggjøre mine lesninger, ved å støtte meg på andre akademikere, samt benytte spektrogrammer og annen visuell representasjon. Oppgavens bruk av begrepet narrativ fortjener også en forklaring. I likhet med sound er dette et begrep som brukes på mange forskjellige måter.

Eksempelvis så bruker Jean-François Lyotard (1984) begrepet. Han snakker også om grand narratives i en diskusjon som går på hvordan kunnskap kan overføres, samt legitimering av kunnskap og vitenskap. Aaron Liu-Rosenbaum (2012) har tatt utgangspunkt i hvordan narrativ brukes i litterær sammenheng og forsøkt å overføre dette til soniske narrativ. Han beskriver denne prosessen slik:

In the most general sense, then, narrative involves characters that are put in situations. Part of the problem of musical narrativity lies in its habitual reliance on a literary model, where characters (protagonists, antagonists) and situations abound; musical structures, on the other hand, appear to be innately devoid of characters and, consequently, narrative (2012, s. 2).

Et narrativ i skjønnlitteraturen er altså noe som springer ut, og formidles, når karakterer blir satt i situasjoner, eller det oppstår situasjoner mellom protagonist og antagonist. I ovennevnte sitat sier Rosenbaum at musikalske strukturer ved første øyekast kan fremstå som karakterløse. Men på tross av dette formidler de soniske narrativ. Dette fremstår som et paradoks, men Rosenbaum viser i sin artikkel at musikalske strukturer kan symbolisere en protagonist og antagonist. Dette gjør han ved å foreta en lesning av Led Zeppelins «When The Levee Breaks» (1971). Dette kommer jeg tilbake til i 3.3 hvor Jimmy Pages elektriske gitar-sound drøftes. Jeg har valgt å bruke narrativitetsbegrepet ganske generelt, om det musikken formidler. Min forståelse av narrativitetsbegrepet har mye til felles med det Moore (2012) kaller «the sense of the track» (2012, s. 27). Den har også mye til felles med Albin Zaks (2001) bruk av begrepet.

Zak drøfter hvordan forskjellige tekniske parametere kan ha innvirkning på tekstens narrativ. Videre påpeker han: «As noted earlier, a track's textural narrative has it's own design whose unfolding may or may not coincide with that of the song» (2001, s. 161). Zak bruker narrativitetsbegrepet i relativt vid forstand om det musikken formidler, og anerkjenner at teksten i en låt kan formidle et annet narrativ enn låten i sin helhet, og dermed skiller han mellom for eksempel narrativet sangteksten formidler, fra andre musikalske elementer.

Zaks idé om at forskjellige elementer i en tekst kan formidle ulike narrativ, som igjen utgjør et samlet narrativ, åpner opp for at det elektriske gitar-soundet kan formidle et eget narrativ. Dette er noe jeg vil undersøke i kapittel 2 og 3, men først vil jeg kort, diskutere metode på generelt plan, for så å redegjøre for fremgangsmåten jeg har benyttet i mine lesninger. Fokus på musikken i seg selv, men også musikken sett gjennom et sosiokulturelt perspektiv, gjør at oppgaven havner innenfor fagtradisjonen populærmusikkforskning, nærmere bestemt «popular musicology».

1.5 Teori og metode

1.5.1 Popular Musicology

Siden oppgaven står i «popular musicology» tradisjonen, vil det gjøres en rask gjennomgang av hva som kjennetegner den. Gjennomgangen vil fungere som et teorigrunnlag for metodediskusjonen som er lagt opp, slik at det gjøres rede for en rekke musikalske parametere benyttet som analytiske verktøy i analysene. For å tydeliggjøre metodisk tankegang har oppgaven en egen modell som visualiserer metodisk fremgangsmåte. I tillegg vil modellen også fungere som en illustrasjon av min forståelse for sound-begrepet. Modellen er noe jeg vil forklare og argumentere for ytterligere, i dette kapittelet, men først skal jeg presentere fagtradisjonen denne oppgaven befinner seg innenfor.

Derek Scott påpeker at «Popular Musicology» skiller seg fra «popular music studies», ved at man innen «popular musicology» i større grad fokuserer på musikken i seg selv, uten å ignorere konteksten: «It is distinct from 'popular music studies' in that its primary concern

is with criticism and analysis of the music itself, although it does not ignore social and cultural context» (2009, s. 2). Scott argumenter også for viktigheten av at man ikke bare ser på sangteksten, men også det musikalske. Populærmusikken må forstås på populærmusikkens premisser: "Crucial to popular musicology is the desire to understand popular music qua music" (Scott, 2009, s. 21).

Det kan være en vanskelig oppgave for en populærmusikkforsker, å vurdere hvilke detaljer i en tekst som er viktige. Risikoen for å overtolke detaljer i musikk vil alltid være tilstede. Stan Hawkins (2001) tar opp dette i sin artikkel «Musicological Quagmires in Popular Music- Seeds of Detailed Conflict». Hawkins stiller seg kritisk til analyser av populærmusikk med stor vektlegging av detaljer som ikke betyr noe for det musikken formidler: «As if gone rotten, the banal detail in pop, at least for anti-pop scholars, detaches itself from any support by becoming a detail for detail's sake alone» (Hawkins, 2001). Dette gjør det utfordrende, men viktig å finne de relevante detaljene, samtidig som man må vurdere dem ut i fra helheten. Det viktigste er forøvrig:

«[...]not to sidestep the text in favour of the context. In working out what is of musical value in the text, musicology has to accommodate the practice of music analysis that seeks out the relations between musical structures of detail and the elements that intersect the dialogic field of musical experience» (Hawkins, 2001).

I dette sitatet påpeker Hawkins det jeg behandler som aller viktigst ved analyse av populærmusikk, og på mange måter det mest sentrale i oppgavens korte diskusjon av generell teori ved analyse av populærmusikk. Det viktigste er musikken, men kontekst er også viktig. Nøkkelen ligger i å finne detaljene i musikken som er viktige og meningsbærende og lese de ut fra helheten. Dette må igjen drøftes med kontekst som bakgrunn. Det er her det sosiokulturelle aspektet kommer inn. Balansegangen er omdiskutert. Som nevnt er Hawkins og Scott populærmusikkforskere som mener at musikken er det viktigste. Mens andre akademikere, som for eksempel sosiologen Simon Frith er mer opptatt av kulturen som musikken springer ut fra og som omkranser musikken.

Oppgaven bruker i hovedsak stoff fra forskere som havner inn under «popular musicology», blant andre Allan F. Moore. Han er mannen bak soundbox-begrepet⁶ som er en viktig del av metoden min for analyse.

1.5.2 Soundbox

Så hva er egentlig en soundbox? «It is a heuristic model of the way sound-source location works in, acting as a virtual spatial «enclosure» for the mapping of sources» (Moore, 2012, s. 31). Soundbox er et begrep som brukes om teksturen i et lydbilde. Den består av fire dimensjoner: «The first, time, is obvious. The remaining three are the laterality of the stereo image, the perceived proximity of aspects of the image to (and by) a listener, and the perceived frequency characteristics of sound-sources» (Moore, 2012, s. 31). En soundbox er et verktøy for å diskutere tekstur fra en lytters perspektiv. Begrepet tar utgangspunkt i at lytteren opplever lydbildet som et rom. Dette konseptet er tydeligst i et stereolydbilde. Moore ser for seg en kube hvor eventuell panorering i stereobildet representeres visuelt med at instrumentet flyttes vannrett i kuben. Hvor godt lytteren hører instrumentet representeres ved at det flyttes bakover eller fremover i dybden. Hvor det ligger plassert vertikalt avgjøres av instrumentenes frekvensspekter. Eksempelvis vil et instrument som bassgitaren plasseres langt nede grunnet sin mørke timbre. Til nå har jeg forklart tre av dimensjonene en soundbox består av, men det finnes også en fjerde, nemlig tid. Det er sjelden at en låts soundbox forholder seg uendret fra dens start til slutt. For å representere tid trenger man flere soundboxer, men i en diskusjon kan man snakke om en dynamisk soundbox. Albin Zak diskuterer den narrative effekten av en dynamisk soundbox⁷ (Zak, 2001, s. 146). Min analyse av Led Zeppelins «Dazed and Confused» bygger blant annet på dette.

På gamle innspillinger kan soundbox'en være et resultat av begrensninger, som teknologien la for opptakssituasjonen. Flersporsopptak har etter hvert blitt mer vanlig, noe som igjen har ført til at soundbox'en, har blitt et resultat av etterarbeid i studio, i langt større grad. Dette øker etter min mening soundbox'ens relevans, fordi den i større grad blir et kreativt virkemiddel, ved at man har mulighet til å lage teksturer man ikke hadde

⁶ Moore lanserte begrepet i 1993. Jeg kjenner til Danielsen (1993) sitt begrep lydrom, men velger og bruke soundbox for å tydeliggjøre at det er Moore sitt konsept jeg referer til.

⁷ Zak bruker ikke termen soundbox, men snakker om «A track's stereo image» (Zak, 2001, s. 146).

mulighet til tidligere. Moores soundbox-begrep gir et godt utgangspunkt for å diskutere spørsmål rundt tekstur. Jeg benytter hans soundbox-begrep i mine analyser i kapittel 3 til å vise hvordan soundbox'en kan ha en formidlene effekt.

En annen del av metoden jeg bruker i mine lesninger er Moores teori om lag i populærmusikk. Han mener at mye populærmusikk kan deles inn i fire lag. Jeg skal begynne med å gjøre rede for de to lagene som til sammen utgjør «grooven».

1.5.3 Lag i populærmusikk

«Grooven» består av to lag som Moore kaller «the explicit beat layer» og «the functional bass layer». Førstnevnte består av rytmiske instrumenter som trommer, eller andre perkusjonsinstrumenter. Det andre laget består av det instrumentet som spiller tonene med lavest pitch i musikken, ofte bassgitar eller kontrabass. Det laget som er mest fremtredende og bærer melodien som er i fokus, kaller han «the melodic layer». Dette laget blir ofte fylt av en vokalist som synger en sangtekst. Men det finnes også en rekke instrumenter som kan fylle det ved å ha en solistfunksjon. Det siste laget fyller rommet mellom de lagene som utgjør «grooven» og «the melodic layer». Dette laget kaller Moore for «the harmonic filler layer». Her er det en rekke forskjellige instrumenter som kan benyttes. Gitar og piano er blant de vanligste i pop og rock, men blåseinstrument, strykeinstrument og kor kan også utgjøre dette laget (Moore, 2012, s. 20-21). Disse begrepene er nyttige når man analyserer og diskuterer populærmusikk. Moore tar som nevnt utgangspunkt i at det som oftest er trommene og bassgitaren som sammen skaper grooven, men Hans Weisethaunet (2001) har påpekt at grooven også kan være noe som blir til, som et resultat, av samspillet mellom samtlige utøvere i en samspillssituasjon:

In performance, interplay (collaboration/communication) is based on the idea that each player finds or defines his 'space' in relation to the others. At the bottom there will be a keeper of the groove: usually the bass player and the drummer in interaction. At the next layer there will be some rhythmic 'lift-up-over-sounding' discrepancies: rhythm guitar or keyboards. On top, there will be vocals and lead guitar soloing. Together, all those layers make the 'groove', while simultaneously creating the 'texture' (Weisethaunet, 2001, s. 103).

Moore skriver at «grooven» består av «the explicit beat layer» og «the functional bass layer». Weisethaunet snakker om «keeper of the groove». Med dette antyder han at «grooven» i mange tilfeller er et resultat av flere ting enn kun bass og trommer, men at bass og trommer ofte er delaktige i å skape og holde i gang en «groove», eller tar et ekstra ansvar for utformingen av «grooven», som er et viktig poeng for han. Weisethaunets modell åpner på denne måten opp for å betrakte rytmegitar (en gitar som fungerer som «harmonic filler») også som delaktig i formingen av grooven. Jeg kommer til å bruke Moores begrepsapparat som metode, men oversatt til norsk:

- Explicit beat layer (Rytmask lag)
- Functional bass layer (Basstone lag)
- Harmonic filler layer (Harmonisk fyll lag)
- Melodic layer (Melodisk lag)

Begrepene er nyttige til å diskutere hvilke roller de forskjellige instrumentene har i en låt. I oppgaven vil de bli brukt, blant annet når Jack Whites elektriske gitar-sound drøftes, og når det beskrives hvordan han bruker teknologi til å fylle flere av lagene, enn instrumenteringen i The White Stripes skulle tilsi var mulig. Dette er en spennende problemstilling som tas opp senere i oppgaven.

Til nå har jeg diskutert soundbox og lag som metodiske verktøy. Neste musikalske parameter, som er en del av min metode, tar for seg vokalen i innspilt musikk. Det er på bakgrunn av mine analyser, at jeg har sett det nødvendig å inkludere vokalfremføring i min metode. Det har nemlig vist seg at det elektriske gitar-soundet ofte underbygger samme narrativet som vokalfremføringen formidler.

1.5.4 Vokalfremføring

Hawkins (2009) har gjort en studie av britiske dandyer⁸ og blant annet kommet frem til følgende:

⁸ Se Hawkins (2009), for en utfyllende beskrivelse av den britiske dandyen.

11. Because the pop voice designates narrativity, it relies on strategies that involve authorship. Vocal address can therefore account for the peculiarities of performance, while the staged voice suggests a polysemic text for multiple identification (2009, s. 186).

Stemmen som synger sangteksten formidler et narrativ. Hvordan sangteksten synges av en vokalist har innvirkning på hva slags narrativ musikken formidler. Hvordan en vokalist velger å gjøre dette, kaller Simon Frith (1996) *vocal costume* fordi vokalistene ikke lar stemmen sin, et slags kostyme: «The listener's position is activated by Frith's concept of putting on the «vocal costume» (Frith, 1996, s. 198). Stan Hawkins (2009) drøfter Friths idé om «vocal costume» og tar det videre ved å hevde at når en lytter hører en sangstemme, vil lytteren reprodusere sangerens kropp gjennom egen fantasi:

Useful for working out temperament, style and intention, the vocal costume is what we, the listeners, turn to when we respond to the voice as a carrier of meaning. Because singing reproduces the artist's body through the imagination, it is through the voice that we get in touch with the artist first on an intimate level (2009, s. 124).

Jeg har valgt å oversette «vocal costume» til masking av stemmen. Et annet aspekt med vokalfremføring, er ordene som synges. Moore (2005) hevder blant annet at: «Enactment of a lyric will often take place by means of a track's form». Dette prinsippet, har jeg i stor grad erfart i mine analyser. Moores poeng om at musikalske elementer kan underbygge sangteksten ved å speile tematikken, eller sette fokus på et aspekt av den, er relevant i en diskusjon av narrativitet i innspilt musikk og har derfor en plass i min metode. Et annet begrep jeg bruker er «Sonic markers», et begrep som Eirik Askerøi (2013) lanserte i sin doktorgradsavhandling.

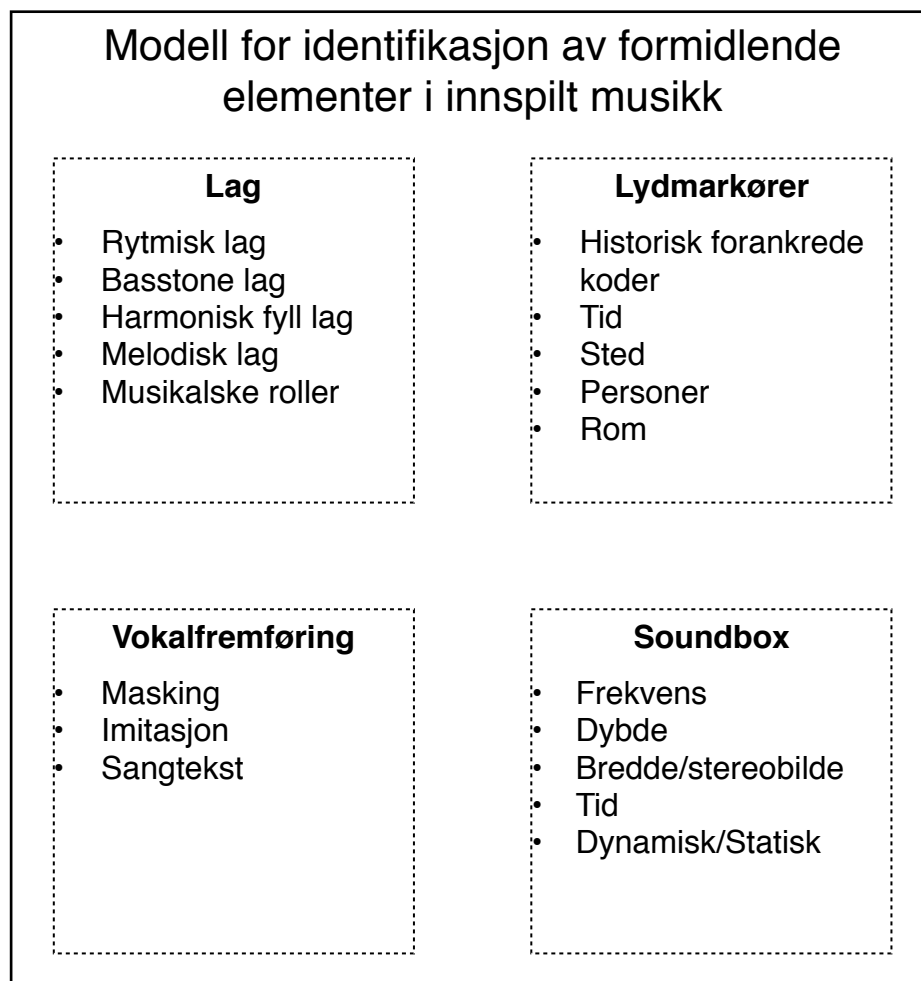
1.5.5 Lydmarkører

Askerøi definerer sonic markers (heretter lydmarkører) på denne måten: «sonic markers, in short, are musical codes that have been historically grounded through a specific context, and that, through their appropriation, serve a range of narrative purposes in recorded music» (Askerøi, 2013, s. 17). En lydmarkør er noe i en låt som har en historisk forankring til en tid eller et sted, og som approprieres i en annen kontekst, og får en narrativ funksjon.

Dette begrepet åpner, i likhet med Moore (2005) og Hawkins (2009), opp for at lyd kan ha en narrativ funksjon og er derfor svært relevant for denne oppgaven.

1.5.6 Modell for metode og behandling av sound-begrepet

Denne modellen, som jeg har satt sammen og vil bruke videre i oppgaven, er en visuell representasjon av analysemetoden jeg benytter. Den viser alle parameterne som er beskrevet så langt i oppgaven. Metoden bygger på Moore (1993); (2005); (2012), Frith (1996), Hawkins (2009) og Askerøi (2013).



Figur 1.1 Modell for metode

Modellen vil bli benyttet som et utgangspunkt, musikk eksempene vil bli vurdert ut fra den, og låtene vil bli drøftet/analysert ut fra de musikalske parameterne i modellen, som jeg finner relevante, istedenfor å bruke den likt på alle eksempene. Dette er mer i tråd med fagtradisjonen jeg står i. Philip Tagg viste allerede i 1982 hvor kompleks en modell for analyse av populærmusikk kan være (1982, s. 46). Poenget hans var at det ikke er hensiktsmessig å forsøke å konstruere en modell som er ment, som en nøyaktig oppskrift

for analyse av populærmusikk. Musikken er for mangfoldig. En modell vil være mer anvendelig om den har et konsept som kan tilpasses teksten man skal fortolke. Det er slik jeg kommer til å benytte min modell. Musikk eksempene jeg trekker frem, inneholder noen parametere, som har innvirkning på narrativet som formidles. Hvilke parametere man velger å legge vekt på i møte med teksten må vurderes på bakgrunn av objektet. Jeg må også understreke at jeg ikke mener å antyde at parameterne i min modell er en fullstendig tilnærming til narrativitet i innspilt musikk.

Modellen har altså en todelt funksjon i oppgaven. I tillegg til å være en visuell representasjon av min metodiske fremgangsmåte, er den også en visualisering av min forståelse angående sound-begrepet. Målet med modellen er å peke på noen parametere, som kan brukes til å identifisere narrative elementer i det elektriske gitar-soundet.

For å vitenskapliggjøre lesningene som foretas i disse kapitlene, er det benyttet noe visuell representasjon av musikk.

1.6 Visuell representasjon av musikalske parametere

Stan Hawkins (2001) har, som tidligere nevnt, drøftet forskjellige hengemyrer man kan forville seg inn i ved analyse av populærmusikk. Han snakker blant annet om problematikk når man appellerer tradisjonelle analysemetoder ved lesning av populærmusikk. Han er kritisk til at man kan finne svar på alle spørsmål ved å granske detaljer. Hawkins er opptatt av det store bildet. Teksten i sin helhet:

Whether one moves outward from the musical atoms or inward towards the whole it is always a question of considering the balance between the autonomy of the detail and the discourse that describes the whole. Discourse, metalanguage, narratology, music theory, dialogics, and so on, all testify to the complicity of the aesthetic and the historical (Hawkins, 2001).

Hawkins påpeker her, at man som populærmusikkforsker bør strebe etter en god balanse mellom detaljer og helhet. I samme artikkel skriver også Hawkins om hvordan

akademikere har forsøkt å forske på populærmusikk, ved å appellere metoder utviklet for analyse av klassisk musikk: «What seems relevant here is that the paradigms developed to examine European traditional music are adaptable to view a brand of music that does not quite fit the remit that analytic methods were originally intended for» (Hawkins, 2001). Dette er viktig å ha i tankene når man transkriberer populærmusikk med tanke på analyse og lesning. Peter Winkler er svært positiv til transkripsjon, men han anerkjenner notenes begrensninger:

The system of notation I use, which was developed for the tradition of European art music, separates the musical continuum according to a number of discretely notated parameters. Two of these parameters - pitch and rhythm - are represented within precisely defined grids: scale and meter. Other parameters - tempo, volume, instrumentation, expression, variation of timbre, and such ametrical rhythmic elements as ornaments - are represented with less precision by a variety of arbitrarily assigned symbols and verbal indications (Winkler, 1997, s. 172).

Begrensningene som det tradisjonelle notesystemet fører med seg med tanke på timbre, små rytmiske variasjoner, ornamenter, tempo og volum, gjør at det finnes elementer i populærmusikk som noter ikke kan illustrere på en god måte. I oppgaven vil det først å fremst bli brukt noteeksempler, når det er pitch og enkel rytmikk som diskuteres. Det er mulig og notere mikrorytmikk med noter, men jeg foretrekker spektrogrammer til å illustrere dette. Spektrogrammer kan også illustrere timbre, fordi det viser graden av overtoner og hvor kraftige de forskjellige overtonene er i frekvensspekteret over tid⁹. Overtonene former lyden og dens timbre, og er dermed svært relevante. Det er selvfølgelig vanskelig å få et nøyaktig inntrykk av en lyds timbre ved å studere et spektrogram. Det må derfor betraktes som et supplement til det innspilte materialet.

⁹ Se Collins (2010, s. 16) for en mer detaljert beskrivelse av et spektrogram.

Kapittel 2 Fra clean til crunch

2.1 Den elektriske gitarens plass i populærmusikken

Today the electric guitar does not sound so foreign

- Steve Waksman, 1999:14

Jack White bygger på et bredt spekter av historiske gitarister i sin søken etter det autentiske. Disse gitaristene er representanter for forskjellige perioder, hvor den elektriske gitaren har hatt forskjellige roller. Den har nemlig ikke alltid hatt en slik rolle som den har i dag. Jeg vil derfor se på hvordan gitarens rolle har utviklet seg, med Jack White som utgangspunkt. Han har skrevet seg inn i en tradisjon preget av utøvere som har blitt respektert for sin måte å bruke den elektriske gitaren på. Dette kapittelet er ikke en kronologisk gjennomgang av hvordan den elektriske gitarens posisjon og sound har endret seg gjennom historien, men mer en presentasjon av hendelser og personer som har vært sentrale for denne utviklingen, og som igjen ligger til grunn for artister som Jack Whites nostalgiske uttrykk. Den elektriske gitaren brukes flittig av Jack White i hans musikk, spesielt i The White Stripes. Han bruker den både som soloinstrument og som akkordinstrument. Det har ikke alltid vært slik at den elektriske gitaren kunne være i fokus på denne måten. Dette hadde både med tekniske begrensninger, men også normer å gjøre. Historien om dette starter på 30-tallet.

Da kom ny teknologi, som gjorde det mulig å forsterke lyden fra akustiske gitarer. Det gav jazzgitarister som for eksempel Charlie Christian mulighet til å spille solo som ble tydelig hørt. På slutten av 50-tallet ble solidbody-gitaren funnet opp. Den hadde ikke hul kropp som tidligere, og løste derfor feedback-problemet som de første elektriske gitarene hadde. Solidbody-gitaren gjorde det lettere å spille høyt, og om ønskelig å spille med vreng. På slutten av 50-tallet og begynnelsen av 60-tallet, vokste salgstallene på elektriske gitarer i eksponentielt tempo. I starten av denne perioden gikk den elektriske gitaren fra å bli assosiert med pop-grupper, til å bli sentral for formingen av rocken (Waksman, 1999), ved

at Bob Dylan og andre 60-talls rockere grunnla det Robert Palmer (1991) kaller Church of the Sonic Guitar:

The electric guitar was the last crucial ingredient to find its proper niche in the fundament of rock-&-roll-as-we-know-it. Since the 1960s, rock & roll fanatics have been , ipso facto, guitar fanatics. [...] 1960s rockers have invariably been worshippers into the church of the sonic guitar (Palmer, 1991, s. 14).

2.1.1 Going electric

Både Waksman (1999) og Simon Frith (1986) trekker frem Bob Dylans overgang fra å være en protestsanger som akkompagnerte seg selv med akustisk gitar, til å ha med seg et band bestående av elektriske instrumenter og selv spille elektrisk gitar. De mener dette viser et skifte i den elektriske gitarens posisjon i populærmusikken. Waksman diskuterer konserten Dylan holdt i 1965 på Newport folk - «the performance during which the singer went electric» (Waksman, 1999, s. 1). «During» er et nøkkelord i denne setningen fordi det var virkelig underveis i konserten at Dylan «went electric». Han spilte to sett. Det første var i kjent stil. Kun Dylan på scenen med kassegitar og sin egen stemme. I det andre settet tok Dylan en elektrisk gitar rundt halsen og hadde med seg et helt band på scenen. Waksman beskriver denne hendelsen som et vendepunkt i rockehistorien, men legger til at det ikke er unison enighet om hvor provokativt Dylans bruk av elektriske instrumenter egentlig var. Det som er sikkert er at hendelsen skapte sterke reaksjoner fra publikum. Dette var ikke bare et engangstilfelle. Liknende reaksjoner fulgte denne turneen til Dylan. Frith skriver om en konsert i Albert Hall. Dette var i 1966, men konserten var en del av samme turneen som konserten på Newport Folk i 65. Konserten i Albert Hall ble tatt opp, så det er fortsatt mulig å høre reaksjonene fra publikum: «At the end of «Ballad of a Thin Man' a voice rings clearly out: «Judas», «I don't believe you», mutters Dylan as the chords start for «Like a Rolling Stone»» (Frith, 1986, s. 264). I tillegg til å frembringe slike sterke reaksjoner fra folk som opplevde ham som lite troverdig, endret han historien til folk-bevegelsen for alltid med å peke mot en ny sjanger - folkrock. Men betydningen av denne hendelsen hadde også store konsekvenser for den elektriske gitarens plass i populærmusikken fordi den rokket ved forestillingene om hvilke sjangere det var passende å bruke den elektriske gitaren i.

If Dylan, by incorporating the electric guitar, gestured toward a new hybrid of folk and rock sensibilities, the controversy stirred by his use of the instrument also indicated the extent to which the electric guitar by 1965 had become an object invested with deep significance among certain segments of the pop music audience (Waksman, 1999, s. 2).

Waksman peker her på en av grunnene til at Dylans bruk av elektrisk gitar på Newport Folk var så kontroversiell. Den ble nemlig forbundet med popmusikk, ikke folk. 1965 blir et vendepunkt for den elektriske gitarens posisjon i populærmusikken, men allerede i 1963 hadde salget av elektriske gitarer begynt å øke voldsomt:

The real peak of activity, though, began around 1963, when total sales figures for all guitars almost doubled from the previous year, from just over 300,000 to over 600,000. By 1965, total guitar sales had jumped to 1.5 million; (Waksman, 1999, s. 2).

Dersom man ser Newport Folk Festival i lys av disse tallene, kan det argumenteres for at Dylan blir tillagt større innvirkning på den elektriske gitarens posisjon enn det han faktisk hadde. Utviklingen startet som nevnt allerede i 1963 og nådde sin topp i 1965 da Dylan var ute på den omtalte turnèen. Dette gjør at Dylan på Newport folk i 1965 blir en konkret hendelse som får sterk symbolverdi, som et vendepunkt i populærmusikkhistorien, selv om Dylan ikke var årsaken til dette vendepunktet. Bakgrunnen for Dylans overgang til et mer rockete uttrykk kan i følge Peter Wicke (1990) spores til England:

Dylan's songs brought together all the people who took part in teach-ins and sit-ins, the activists of the Free Speech Movement in the American universities, and the hundred thousand plus participants in the anti-Vietnam war demonstrations in one great community, and they offered a connection between all the different groups in this diverse spectrum of the «new left». His songs took their political effectiveness from their power to foster this sense of community. What could be more natural, from this perspective, than to look for the political potential of the music of The Beatles, The Rolling Stones, The Who and the other British groups who, from 1964

onwards, were taking America by storm and uniting even more teenagers behind them. Might there not be a much greater explosive force in this music than could be achieved with sparse chords on an acoustic guitar (Wicke, 1990, s. 101-102)?

Dylan var på mange måter noe som bandt sammen alle de forskjellige grupperingene som til sammen utgjorde «den nye venstresiden». En ny venstreside bestående av forskjellige aktivister som hadde et bredt utvalg kampsaker og ikke nødvendigvis følte tilhørighet til hverandre. Men Dylan appellerte til alle disse gruppene med sine protestsanger. Wicke antyder, at Dylan så etter muligheter som kunne hjelpe ham å nå ut til enda flere med sitt budskap. Han så hvordan de britiske rockebandene tok USA med storm. Ved å kvitte seg med begrensningene som lå i å kun bruke en enslig akustisk gitar og sin vokal, kunne han faktisk nå ut til enda større publikum. Han utforsket også potensialet som lå i rocken fra England. Noe av appellen til disse britiske rockebandene lå i deres evne til å forme riff¹⁰.

2.1.2 An interesting sound

Historien om et av de mest kjente riffene fra England på denne tiden, er også et eksempel på hvordan bruk av teknologi kan være avgjørende for om et riff fungerer i en låt. I «(I Can't Get No) Satisfaction» (1965), så var riffet og gitarlyden faktisk avgjørende for at låten i det hele tatt hadde livets rett. Keith Richards komponerte dette riffet etter en turnè The Rolling Stones var på sammen med Roy Orbison. I følge Theodore Gracyk (1996), skal riffet som starter Orbinsons «Oh, Pretty Woman», ha inspirert Richards til å komponere det omtalte riffet. Den første versjonen av «(I Can't Get No) Satisfaction» ble forkastet. Den hadde Richards på akustisk gitar. Senere i studio prøvde Richards å spille elektrisk gitar med sin nye *fuzz-pedal*, over den opprinnelige versjonen. Richards skal ha uttalt følgende om den nye innspillingen: "We achieved a very interesting sound" (Gracyk, 1996, s. 123). Det skulle i ettertid vise seg å være en kraftig underdrivelse, da låten ble en stor hit som fremdeles er velkjent for sin karakteristiske gitarlyd. I motsetning til det Dylan gjorde, så var ikke Richards bruk av *fuzz* særlig kontroversielt. På debut albumet til The Rolling Stones, som ble en stor suksess i Storbritannia, ble det brukt gitarer som låt

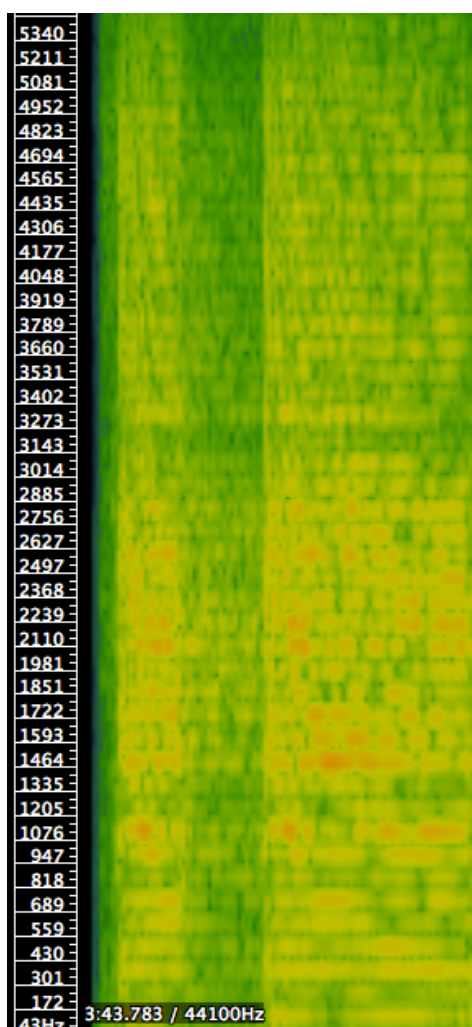
¹⁰«A riff is a short monophonic melodic idea that repeats without being changed - it retains it's identity in an assertive manner» (Moore 2012, s. 26)

vrengt. Det var sannsynligvis som et resultat av pressede rør i gitarforsterkere laget for elektrisk gitar. Det som er mest interessant med dette riffet er at det er lyden som er viktigst, ikke tonene som spilles. Det er lyden som gjorde at låten ble så stor. Første versjon med kasse gitar ble som nevnt forkastet. Figur 2.1 viser at riffet i seg selv er svært enkelt:

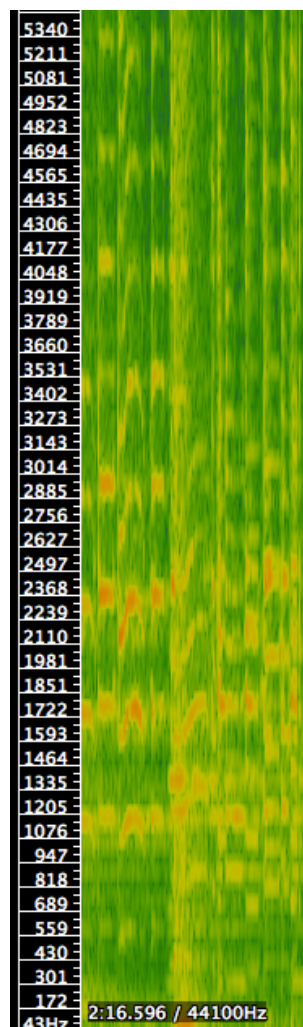


Figur 2.1 Transkripsjon av det elektriske gitarriffet på «(I Can't Get No) Satisfaction»

At riffet er enkelt, er ikke i seg selv noe som skulle tilsi at det fungerer dårlig i en låt. Tvert i mot er de fleste riff i populærmusikk enkle. Men i dette tilfellet var riffets lyd avgjørende for låtens eksistens. Når det gjelder selve lyden hører man at forvrengningen er mer radikal og at pedalen i større grad endrer det opprinnelige signalet enn på tidligere utgivelser fra The Rolling Stones. Gitarlyden på «(I Can't Get No) Satisfaction» låter presset, men den har også et annet frekvensbilde enn det Richards hadde på tidligere innspillinger. Eksempelvis kan dette høres på låta «Carol» eller «I Just Want To Make Love To You», begge fra 1964. Nedenfor vises spektrogram av sistnevnte låt, sammenlignet med «(I Can't Get No) Satisfaction». Begge spektrrogrammer viser et kort utklipp, hvor den elektriske gitaren er eneste instrument som preger lydbildet



Figur 2.2 «(I Can't Get No) Satisfaction»



Figur 2.3 «I Just Want To Make Love To You»

Figur 2.2 viser de to første tonene¹¹ av introen på «(I Can't Get No) Satisfaction». Man kan se de to anslagene tegner seg som vertikale linjer. I utsnittet som spektrogrammet viser, er det kun gitaren som preger lydbildet. Bassgitaren kommer inn samtidig som den tredje tonen av det elektriske gitarriffet spilles. I figur 2.3 representeres et kort soloparti¹² i «I Just Want To Make Love To You», hvor Richards spiller en kort solo. Den horisontale linjen i midten av bildet hvor det er utslag rundt 100 Hz er preget av at bassgitaren og trommene er med på en markering. Hvis man tar dette med i betraktningen, og ser bort fra dette utslaget, så fremgår det av spektrogrammene at Richards gitarlyd på «(I Can't Get No)

¹¹0:00 - 0:01

¹²1:34 - 1:37

Satisfaction», skiller seg fra «I Just Want To Make Love To You» som er fra The Rolling Stones første album. Man kan se at anslagene er tydeligere på «(I Can't Get No) Satisfaction». I tillegg ser man at gitarlyden på «(I Can't Get No) Satisfaction» har mange flere overtoner som brer seg over et større frekvensområde, hvilket resulterer i en lyd, som er hørbart annerledes, og som tar langt større plass i lydbildet sammenlignet med gitarlyden på «I Just Want To Make Love To You».

Gitarlyden på «(I Can't Get No) Satisfaction» representerer noe helt nytt. Richards bruk av teknologi, til å forme et personlig sound, representerer i denne sammenhengen, en endring i det elektriske gitar-soundets utvikling og plass i populærmusikken. Den elektriske gitaren fikk da også, i enda større grad enn tidligere, også rolle som et soloinstrument:

Today the electric guitar does not sound so foreign. We take its extreme volume or its ability to cut through a full band almost as a matter of course. Since at least the 1960s, the electric guitar has been the principal solo instrument of popular music and electric guitarists have become cult heroes around whom many fans perceive the music to revolve (Waksman, 1999, s. 14).

Waksman peker på at vi i dag tar for gitt den elektriske gitarens evne til å kutte igjennom et lydbilde sammen med et fullt band. Siden 60-tallet har den elektriske gitaren vært et svært sentralt soloinstrument i populærmusikken. Dette har også resultert i at flere av de som har behersket dette instrumentet, har fått kultstatus. Kapittelet ble innledet med spørsmålet om Jack White kan betraktes som en moderne gitarhelt.

Er Jimmy Page 70-tallets gitarhelt? Dynamikken i et band, gitaristens rolle i bandet og hvordan kommunikasjonen mellom gitaristen og hans med-musikere er, spiller en stor rolle for hvorvidt en gitarist får denne statusen. Deena Weinstein (1991) mener dynamikken mellom vokalist og gitaristen i et heavy metal er av like stor betydning. Susan Fast mener dette ikke er tilfelle i Led Zeppelin:

She is right that guitarist and vocalist are twin focal points in a band, but with Page and Plant, at least (and perhaps with other bands as well), the relationship is not equal. Page is always clearly the dominant force, clearly the one who controls the musical flow, and most often the one who is in the limelight with his extended solos (Fast, 2001, s. 44).

Fast betrakter Page som Led Zeppelins «kraftkilde» og ledende skikkelse. Page utvidet både rockens og den elektriske gitarens lydspekter. Waksman sammenlikner Page med Paganini, den virtuose fiolinisten, fordi han var dyktig på sitt instrument, men også fordi han anledningsvis brukte en fiolinbue på gitaren sin (Waksman, 1999, s. 238-242). Et eksempel på dette er «Dazed and Confused», som jeg har foretatt en lesning av i kapittel 3.2. Der ser jeg på hva slags narrativ Page formidler med sin bruk av fiolinbue på elektrisk gitar. Hva slags narrativ som formidles i musikken til Keith Richards, Jimmy Page og Jack White er hovedfokus i kapittel 3. Her i kapittel 2, vil jeg i større grad se på det historisk grunnlaget. Dette er svært relevant for hva som formidles, fordi det er ofte slik at artister og band formidler et narrativ ved å rekontekstualisere elementer fra tidligere tider. Videre i dette kapittelet skal oppgaven drøfte Jack White nærmere. Hva har inspirert ham i utformingen av hans elektriske gitar-sound. Han er av betydelig nyere dato enn Jimmy Page og Keith Richards, men disse tre har mye til felles likevel. Det kanskje største fellestrekket er, at de alle er inspirert av afro-amerikanske bluesartister.

2.2 Jack White og rockens vugge

Hva ligger til grunn for Jack Whites utøvelse? Denne historiske delen innledes med et sitat fra dokumentarfilmen *It Might Get Loud* (2008), hvor Jack White snakker om sin musikalske reise i The White Stripes:

«We just started to dig deeper. When you dig deeper into rock n' roll, well, you're on a freight-train heading straight for the blues. 1930's really scary version of the blues. If you go back and listen to some of this songs, I mean you can't really believe that they where recorded to wax. Robert Johnson. «Dark Was the Night» by Blind Willie Johnson: «I asked her for water, she gave me gasolin». Minor key,

anti-establishment, questioning themselves. Painfull. There's a tension in that music that you can feel. It just feels like there's this place you know, where my soul lasts and it's, it's, and those guys were expressing it» (0:29, Guggenheim, 2008).

For White starter alt med blues, som på mange måter er en forutsetning for at artister som Jack White, Keith Richards og Jimmy Page kan utøve på den måten de gjør. Dermed blir blues et relevant startpunkt for denne historiske delen, som skal handle om Jack Whites sound, i historisk perspektiv.

White er svært opptatt av gamle blues artister, spesielt fra 30- og 40-talet, men hans sound bærer også preg av mer moderne inspirasjonskilder. White ser både på fortid, nåtid og fremtid, når han utformer sitt elektriske gitar-sound. Først skal jeg fokusere på den delen av hans sound som peker bakover i historien.

White påpeker at rock n' roll bygger på, og er en videreutvikling av blues. Han forteller om stemningen i amerikansk blues under depresjonen. Låtenes innhold bar preg av mollstemte mørke tekster med mye smerte og selvransakelse. Det er en følbart spenning i musikken, i følge White, som gjør at han opplever det, som om den tidlige bluesjangeren skaper et sted, hvor sjelen hans varer. Dette utsagnet gir rom for tolkning. Det kan virke som at han peker på at det å gå tilbake til tidligere tider og undersøke disse bluesartistene, genererer kreativitet. Utspillet i slutten av sitatet er interessant. «Those guys were expressing it». Spørsmålet som bør besvares i forhold til dette er hva de uttrykte. I følge White er tematikken i disse låtene så skummel, at det er utrolig de faktisk ble innspilt. Smerte, selvransakelse og kritikk mot det etablerte var mye av innholdet. Han beundrer at de uttrykte noe, eller «it». Dette virker noe uspesifisert i sammenhengen. Jeg vil antyde at White lar seg inspirere av disse artistenes evne til å formidle et budskap. Hva slags budskap som formidles, er med andre ord ikke den eneste relevante faktor, da det er formidlingsevnen White beundrer. Siden formidlingsevne står så sentralt i bluestradisjonen, vil jeg drøfte dette noe, med utgangspunkt i Mikhail Bakhtins (1986) konseptualisering av ytringsbegrepet. Når en utøver formidler noe gjennom musikk kan formidlingen være et resultat av ytringer:

2.2.1 Ytringer

Bakhtin betrakter enhver ytring som individuell, men at den har sammenheng med den aktuelle sfæren den/de brukes i. Disse sfærene har relativt stabile typer ytringer som binder dem sammen til det Bakhtin kaller *speech genres* (talesjangere). Måten noe formidles på er altså individuell for den som formidler, og dermed skiller den seg fra hvordan andre ytrer et budskap. I en sjanger vil det være noen stabile ytringsformer. Bakhtin skriver først og fremst om litterære sjangere, men dette er overførbart til musikk. Hvordan noe blir ytret, for eksempel hvordan en sangtekst synges i en blueslåt, har innvirkning på hvordan låten oppleves. Det er ofte fellestrekk sjangere i mellom når det gjelder yttringsformer. Dette gjør også denne delen av Bakhtins prinsipper overførbart. Bakhtin sier at måten noe ytres på, muntlig eller skriftlig, kan reflektere individualitet hos avsender. «Any utterance-oral or written, primary or secondary, and in any sphere of communication is individual and therefore can reflect the individuality of the speaker (or writer); that is, it possesses individual style» (Bakhtin, 1986, s. 63). Når en ytrings egen natur er så relevant for hva slags narrativ som formidles, blir et nærliggende spørsmål hva det er med blues, som gjør at White mener at den har så sterk formidlingsevne. For å komme nærmere et svar på dette spørsmålet er det nødvendig å se på bluesens opprinnelse og utvikling.

2.2.2 Delta-blues

Blues er en sjanger som kan referere til mye forskjellig musikk. Det kan også være en betegnelse på en følelse. Bluesartistene White referer til, blir ofte plassert i sjangeren delta-blues eller country-blues. En artist som også hørte til denne sjangeren, men flyttet inn til byen, nærmere bestemt Chicago, var Muddy Waters. Han er interessant for oppgaven, fordi han var sentral i elektrifiseringen og var en stor inspirasjonskilde for The Rolling Stones og andre britiske rockeband fra samme tidsperiode. Han har altså hatt stor betydning for populærmusikken generelt og den elektriske gitarens plass i den.

Muddy Waters sin første innspilling ble gjort av Alan Lomax på sensommeren i 1941. Lomax reiste rundt i sørstatene i USA for å spille inn sanger fra dette området for the Library of Congress. Lomax fikk tips fra innbyggere i Coahoma County, Mississippi, om å

oppsøke Waters. Waters pleide å opptre med andre musikere rundt omkring i området, men på innspillingen med Lomax sang han alene og akkompagnerte seg selv med akustisk gitar og slide. Det var en stor opplevelse for Waters å høre seg spilt tilbake fra Lomax sitt innspillingsutstyr:

That was the great thing of my life - never heard my voice on records, man, and to hear that, man, that was great, man... when I played a song and he played it back then I was *ready* to work. Newer heard that voice before, you know, and I was *ready* (Waksman, 1999, s. 113-114).

To år senere flyttet Waters til Chicago. I Chicago var det et høyere lydnivå enn Waters var vant til. Han begynte å bruke elektrisk gitar og forsterkning til å fremføre sin delta-blues, fordi hans musikalske innflytelser primært kom fra gitarister assosiert med denne typen blues: «Water's main influences were Delta slide players like Son House and Robert Johnson» (Waksman, 1999, s. 122). Etterhvert fikk han spille inn hos Chess-records. Hans første viktige singel var i følge Waksman «I Can't Be Satisfied». Waksman beskriver den slik: «Water's slide guitar quavers vigorously throughout the song's two parts, and the vocals transmute from part one's guttural moans to part two's barely articulate but decidedly spirited shouts» (Waksman, 1999, s. 305). Waksman bemerker at slide gitaren var et karakteristisk trekk ved Waters' spillestil. Slide-teknikken oppsto som et resultat av et ideal etablert langt tilbake i afrikansk musikktradisjon:

Samuel Floyd, following the observations of Olly Wilson, has discussed the preference in African music for «timbres that contrast rather than blend,» describing the resultant sound as a «heterogeneous fusion» of disparate sonoric elements. According to Floyd, this «heterogeneous sound ideal» was retained by black slaves in the United States, and has continued to shape African-American music through the twentieth century (Waksman, 1999, s. 120).

Innen bluestradisjonen har toner som kontrasterer hverandre, eller klinger disharmonisk blir favorisert. På gitar ble dette i stor grad gjennomført med hjelp av slide. Den gjorde det mulig for utøveren å manipulere gitarens vante tempererte kromatiske skala, ved å bruke

for eksempel baksiden av en kniv, en flaske hals fra knust flaske, eller en liknende gjenstand til å fylle båndenes funksjon. Ved å bruke denne teknikken fikk utøverne mulighet til å utforske disse klangene (Waksman, 1999, s. 120). Etterhvert ble det produsert rør som man kunne ha på fingeren, spesiallaget for å spille slide-gitar.

En slide er i dag et rør man plasserer på en av fingrene på venstre hånd, i glass, metall eller porselen som brukes slik som det beskrives i ovenfor. Det er viktig å forstå at denne konstruksjonen er et resultat av, at bluesgitarister brukte flaskehalser eller andre ting som gav dem mulighet til å spille slik. Slide gir utøver tilgang til tonene mellom båndene på gitaren, uten å bende¹³ strengen. Dette gir flere muligheter, som for eksempel å spille hele akkorder med kraftig vibrato på samtlige akkordtoner. I følge Waksman lærte Muddy Waters seg å spille med slide på akustisk gitar, men fortsatte å bruke slide etter at han flyttet til Chicago og begynte å spille elektrisk gitar.

Waksman argumenterer her for at blues er et resultat av en foretrukket estetikk i afrikansk musikk, som kjennetegnes av «timbres that contrast rather than blend». Dette betyr at denne musikken foretrakk klanger som sto i sterk kontrast til hverandre. Denne tradisjonen ble ivaretatt av afrikanske slaver, videreført til senere generasjoner i USA, og ble sentral for utviklingen av delta-blues eller country-blues.

2.2.3 Whites appropriasjon av blues

Bruk av slide er et karakteristisk kjennetegn ved Jack White, og et element i hans elektriske gitar sound som kommer fra blues. I 3.3.1 analyserer jeg Jack White sitt gitar-sound i låten «There's No Home For You Here». I denne teksten får hans bruk av slide en narrativ funksjon fordi han bruker denne teknikken til å spille dominerende, disharmoniske og utempererte toner, som har narrative egenskaper. Dette befester hans tilhørighet til blues ytterligere, fordi han bruker slide til å spille toner av nevnte karakter. Eksempler på andre låter dette forekommer i, kan være «Death Letter» og «Little Bird» fra *The Stijl* (2000), samt «Seven Nation Army» fra *Elephant* (2003). «Death Letter» er faktisk en Son

¹³ Å bende en streng betyr at man presser strengen opp eller ned på gripebrettet og på denne måten endrer tonens pitch. Ved å bende kan man få tilgang til tonene i mellom båndene.

House låt. Son House er en av de bluesartistene som har påvirket Jack Whites musikalske identitet mest. White sier følgende om Son House:

I just thought for the first time that I had heard something real. There was nothing glamorous about it - just pure sound, pure emotion. It didn't need anything else attached to it. It didn't need five other guys playing the exact same thing behind it, just a guy and a guitar (Porter, 2004, s. 12).

Jeg har diskutert hvordan White er svært opptatt av å formidle noe ekte. Han mener at ingen var bedre på dette en de gamle bluesartistene. Her gjør White det noe klarere, hva han mener, som gjør at Son House (og andre liknende artister) har en så sterk formidlingsevne. Delta-blues er lite glamorøs og minimalistisk. Ofte består den kun av en mann som synger og akkompagnerer seg selv med akustisk gitar. Siden Jack White er så tydelig på Son House sin betydning for seg selv, vil jeg gi en kort presentasjon av Son House, for så og se på hvordan The White Stripes' «Death Letter» forholder seg til Son House sin original. Jeg vil også prøve å identifisere noen av kodene som er i spill i disse tekstene.

Son House skal ha blitt født 21. mars 1902, selv om noen hevder at han ble født i 1886, men justerte fødselsdatoen slik at han ikke skulle bli vurdert for gammel til å arbeide på jernbanelinjene, som ble bygget på 50-tallet. Son House startet å spille blues i 1927, etter et møte med en gitarist ved navn Willie Wilson. Son House spilte på forskjellige barer og tilstelninger frem til 1948, med unntak av et lite fengselsopphold¹⁴, og ble kjent for å mestre slide-teknikken, som igjen ble hans varemerke. Son House tjente lite på musikken. For hans originale innspilling av «Death Letter» skal han kun ha fått en flaske Coca-Cola. Men på begynnelsen av 60-tallet oppsto det en ny interesse for hans musikk (Porter, 2004, s. 13):

¹⁴ Angivelig skal Son House ha havnet i fengsel for å ha skutt en mann i selvforsvar, men loggføringer av rettsaker, har siden vist at han ble dømt for ulovlig spritproduksjon.

The folk/blues boom of the early 1960s led to an upsurge of interest in his work. Although he was an alcoholic, in poor health, and had not so much as picked up a guitar in five years, House attempted a comeback and was delighted by the newfound respect accorded to him by the young, white audiences of the era. Despite his fragile condition, the ageing bluesmaster recorded a triumphant swansong, *Son House: The Legendary Father of Folk/Blues*, Released by Columbia in 1965 (Porter, 2004, s. 13).

Son House hadde dårlig helse, men lyktes i å gjøre comeback grunnet en økende interesse fra et nytt publikum. «Death Letter» er en 12-takts blues¹⁵. Sangteksten handler om at jeg-personen i sangen får et brev i postkassen som forteller ham at hans store kjærlighet er død.

/I got a letter this mornin, how do you reckon it read?/
/It said, "Hurry, hurry, yeah, your love is dead/

Låten finnes på platen Son House Revisited Vol. 1, som er et live opptak, hvor Son House sine monologer mellom låtene er inkludert. I monologen før «Death Letter» forteller Son House at låten handler om et ektepar som går hvert til sitt, og mens de er borte fra hverandre, så dør kvinnen, og mannen får et brev hvor det står at hun er død. Det er først når hun legges i jorden, han skjønner, at han elsket henne:

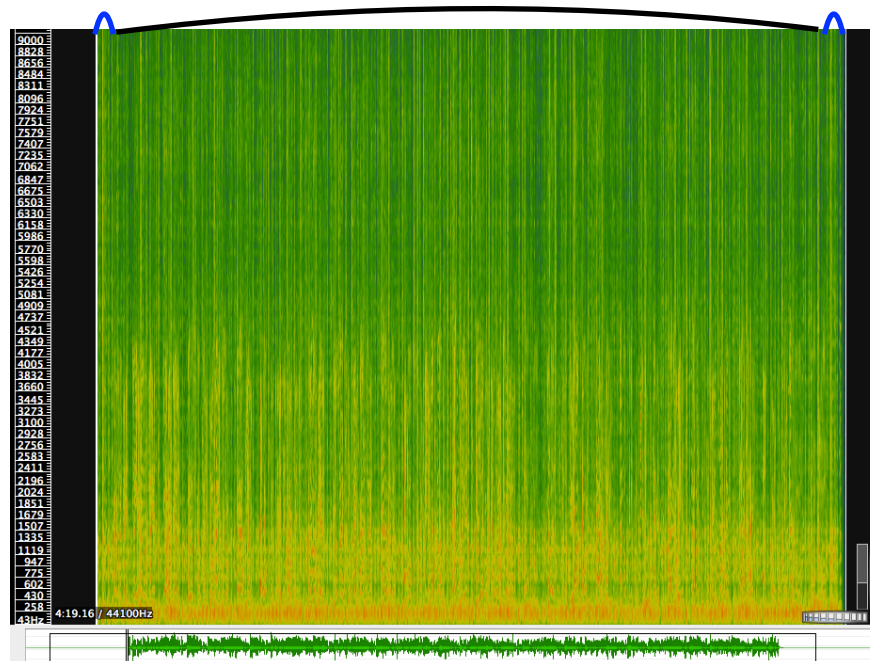
/Looked like there was 10,000 people standin round the buryin ground/
/I didn't know I loved her til they laid her down/

En relativt dystert bluessangtekst altså, som spiller på førstepersons autenticitet når Son House synger, fordi den oppleves personlig. Det oppleves for såvidt også personlig når White synger den. Han synger den, i likhet med Son House, med stor grad av innlevelse. Men den oppleves kanskje ikke like personlig, da det skinner gjennom, at det er en gammel sangtekst, som umulig kan være selvopplevd av White. På denne måten blir det kanskje i større grad et tilfelle av tredjepersons autenticitet, fordi White referer til en tredje part, nemlig Son House. I The White Stripes sin versjon er sangteksten den samme, men

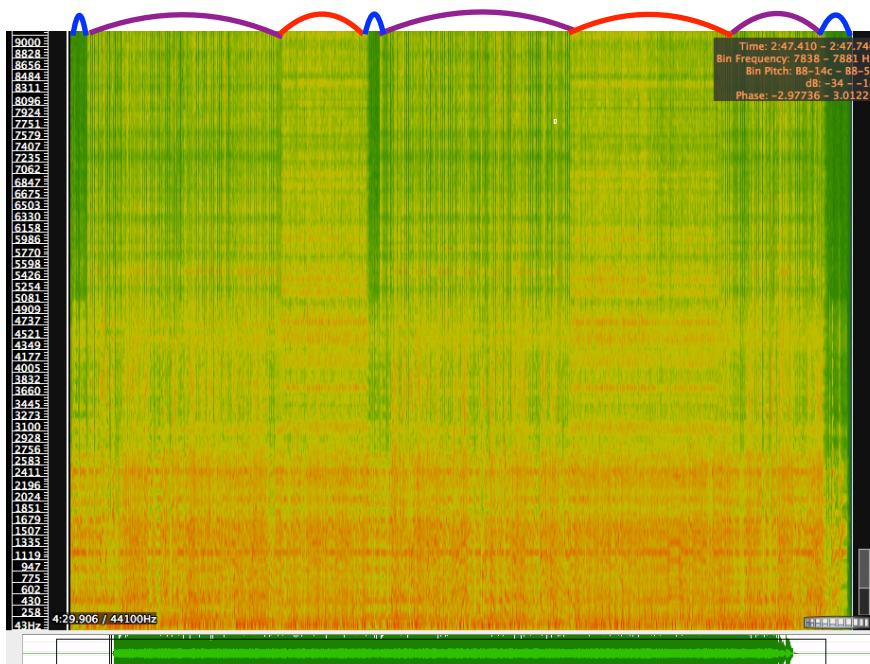
¹⁵ En 12-takts blues består i dette tilfellet (og som oftest) av følgende akkordprogresjon: I-I-I-I-IV-IV-I-I-V-IV-I-I. Denne progresjonen repeteres flere ganger

de musikalske elementene bærer preg av appropriasjon. Jeg har valgt å fokusere på to sentrale forskjeller mellom de to versjonene av «Death Letter». Den første er gitarlyden. Son House spiller på en akustisk resonator-gitar i metall, mens Jack White spiller på en elektrisk gitar og bruker masse vring. Den andre store forskjellen er at The White Stripes sin versjon er spilt inn med trommer. Son House synger og akkompagnerer seg selv alene. Som det fremkommer når man sammenlikner figur 2.4 og 2.5, så resulterer dette i at The White Stripes sin versjon bærer preg av et mye «travlere» lydbilde, hvor det er volum over et mye større frekvensspekter, sammenliknet med Son House versjonen.

- Kun gitar
- Gitar og vokal
- Gitar, vokal og trommer
- Gitar og trommer



Figur 2.4 Son House - Death Letter



Figur 2.5 The White Stripes - Death Letter

Som representasjonen viser, er det høy amplitude på et større frekvensspekter i The White Stripes sin versjon, sammenliknet med The White Stripes sin versjon. Sangteksten i «Death Letter» formidler sterk frustrasjon og fortvilelse. Jeg vil antyde at White sin bruk av vrengh underbygger nettopp dette narrative. Gitarlyden låter svært aggressiv og altoppslukende, ved å dekke et svært stort frekvensspekter, slik som spektrogrammet viser. Et annet musikalsk element som White approprierer er bruken av slide. Han spiller riffet relativt likt som Son House, og gjør en rekke mindre variasjoner (slik som Son House også gjorde). Når White bruker slide på denne måten som han gjør, bygger han på en sjangerkode som i stor grad kjennetegner 30- og 40-tallets delta-blues. På denne måten er det nærliggende å antyde at White sin bruk av slide kan leses som en lydmarkør, og et eksempel på tredjepersons autentisitet, fordi White aktivt refererer til en tredje part. Dette gjør at han skriver seg inn i en tradisjon hvor appropriasjon har vært en viktig del av tradisjonsbyggingen, spesielt ved å appropriere toner som kontrasterer hverandre. White approprierer disse elementene fra en musikk sjanger hvor formidlingsaspektet står i sentrum. Men han approprierer bruken av slide i en annen tid, slik at det får narrative egenskaper. Appropriasjonselementet ligger i stor grad i gitarlyden. White forsøker å formidle frustrasjonen jeg-personen i sangen må føle, ved hjelp av teknologi. Han formidler det samme som Son House gjorde, men ved hjelp av mer moderne elementer enn det Son House hadde tilgjengelig. På denne måten ivaretar han tradisjonen han står i. Disse elementene som jeg omtaler som moderne sammenliknet med Son House, er kanskje ikke moderne i ordets rette forstand. De peker nemlig i stor grad mot 60- og 70-tallet, samt noen elementer som hører hans egen samtid til.

2.2.4 Andre elementer i Whites elektriske gitar-sound

«White has become the hottest new thing on six strings by celebrating the oldest tricks in the book: distortion, feedback, plantation blues, the 1960s-Michigan riff terrorism of the Stooges and the MC5. Onstage, decked out like a peppermintdandy, he violates classic covers (Dolly Parton's "Jolene," Bob Dylan's "Isis") with fireball chords and primal, bent-string scream. He is also an acute orchestrator in the studio, stirring the scratchy-78s atmosphere of Blind Willie

Johnson sides, 1970s punk and Led Zeppelin-style drama into his own howl. Don't pay attention to the notes; White is not a clean soloist. He's a blowtorch.» (Fricke, 2010)

Fricke peker på mange forskjellige elementer som han mener White er inspirert av. Han har helt rett i at White benytter elementer som feedback, vreng og plantasje-blues, men hovedpoenget vedrørende White og blues er mer dyptgående enn slik det blir fremstilt her. White er svært opptatt av bluessjangerens evne til å formidle noe. Det er derfor han har valgt å bruke elementer assosiert med denne sjangeren. Et interessant poeng som har vært underliggende gjennom dette kapittelet, er at White forholder seg ganske overfladisk til historien når han velger hvilke elementer han skal bruke i sitt sound. Dette blir tydelig i kraft av Frickes beskrivelse, da det er et stort spekter mellom de forskjellige bandene han never, selv om fellesnevneren i stor grad er blues. Han viser hvordan White henter inspirasjon fra en stor historisk palett og blander de sammen til sitt helt eget sound, men med blues som utgangspunkt. Det mest sentrale for White er formidlingsaspektet, som han har tatt til seg fra sine blueshelter. Men utover dette, så får elementer fra andre perioder også innpass i hans sound, så lenge han kan benytte de til å støtte opp om det musikken og soundet hans formidler. Så godt som alle bandene Fricke trekker frem som inspirasjonskilder for White, er inspirerte av blues, selv om det er stor avstand mellom de forskjellige elementene, både når det gjelder estetiske idealer og historisk tilhørighet. Videre skildrer han Whites gitarlyd som noe primalsk, med skrikende bending, og avslutter med å si at han ikke er en ren solist, men en blåselampe, altså eksplosiv, flammende og med en egen evne til å kutte gjennom det meste.

Selv om Led Zeppelin, som White er inspirert av, er tungt inspirert av blues, så er det mange elementer i deres musikk, som man ikke finner i tradisjonell blues. Walser (1993) beskriver Led Zeppelins andre plate, med at den definerte lyden av heavy metal: «The sound that would become known as heavy metal was definitively codified in 1970 with the release of *Led Zeppelin II*, Black Sabbath's *Paranoid*, and *Deep Purple in Rock*» (Walser, 1993, s. 10). Videre antyder han at distortion er en viktig sjangerkode i heavy metal:

The most important aural sign of heavy metal is the sound of an extremely distorted electric guitar. Anytime this sound is musically dominant, the song is arguably either metal or hard rock; any performance that lacks it cannot be included in the genre (Walser, 1993, s. 41).

I mye av The White Stripes sin musikk, som for eksempel i «Blue Orchid» fra *Get Behind Me Satan* (2005), preges gitar-soundet av vring. Her er gitarsignalet svært presset slik at det oppstår kraftig forvrengning. På denne låten bruker White også en pedal til å doble gitarsignalet sitt, i oktaven under det opprinnelige. Dette kommer jeg tilbake til senere. Det jeg vil frem til her, er at White har også elementer hentet fra mer moderne musikksgangere som hard-rock og heavy metal. Disse sjangerne har på mange måter sine røtter i blues, og med tanke på at White tydelig har latt seg inspirere av dem, vil jeg nå gå dem nærmere etter i sømmene.

Robert Walser (1993) er kritisk til at historikere som tar for seg heavy metal, hevder at det startet på midten av 60-tallet, med hvite engelske musikere i band som var tungt inspirert av urban blues. Han mener at Black Sabbath, Led Zeppelin og Eric Clapton blir kreditert med mer innflytelse enn de hadde, og at dette har skjedd på bekostning av afro-amerikanske bluesartister:

But to emphasize Black Sabbath's contribution of occult concerns to rock is to forget Robert Johnson's struggles with the Devil and Howlin' Wolf's meditations on the problem of evil. To trace heavy metal vocal style to Led Zeppelin's Robert Plant is to forget James Brown's «Cold Sweat.» To deify white rock guitarists like Eric Clapton or Jimmy Page is to forget the black American musicians they were trying to copy; to dwell on the process of these guitarists is to relegate Jimi Hendrix, the most virtuosic rock guitarist of the 1960s, to the fringes of music history (Walser, 1993, s. 9).

Her lister Walser opp en rekke artister og band som var sentrale for det som senere skulle bli kalt heavy metal. Hvis man sammenlikner denne listen med Fricke's liste over Jack Whites inspirasjonskilder, så er det mange likhetstrekk. Et av dem er artister forbundet med delta blues og senere urban blues, som Led Zeppelin med Jimmy Page i spissen.

Britiske bluesband som kopierte afroamerikanske bluesartister skapte soundet som skulle definere heavy metal: tunge trommer og bassgitar, virtuos gitar preget av distortion og vokal med mer eller mindre sporadiske skrik (Walser, 1993, s. 9). Et interessant spørsmål å stille i forbindelse med en slik definisjon av heavy metal, blir da dette: er The White Stripes et heavy metal band? Vokalen er til tider vrent. Gitaren er ofte preget av mye distortion. Fricke hevder at Jack White definitivt ikke har en virtuos spillestil. Jeg mener at han periodevis har et sound som kan gi assosiasjoner til heavy metal, både for sin lyd og sine riff. Men han har en mer bluesinspirert og minimalistisk holdning til sitt gitarspill, hvor han bruker dissonerende toner som virkemiddel blant annet med bruk av slide. Selv om The White Stripes ikke er et heavy metal-band, så er det elementer fra denne sjangeren, samt fra Jimmy Page, i Jack Whites elektriske gitar-sound.

I kapittel 3 kommer oppgaven inn på at studioet var et viktig verktøy for Page, for å oppnå Led Zeppelins sound. I dag er det vanlig for artister å lage plater hvor de bruker studioet og mulighetene det tilbyr aktivt. Med dagens teknologi er det også mulig å gjenskape komplekse sound i en live situasjon. På 60-tallet var dette veldig annerledes. Studioet var mer et verktøy som ble brukt til å lage plater som gjenspeilte det et band gjorde live, fremfor et kreativt verktøy. Dette er en forutsetning for å diskutere sound og narrativ slik det gjøres i denne oppgaven, fordi det gir utøver mulighet til å ta bevisste valg i forhold til teknologi, som sammen med spillestil utgjør sound. Denne endringen skjedde på 60-tallet og The Beatles' Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (1967) blir selve symbolet på denne endringen: «The Beatles' «Sergeant Pepper» LP symbolized the moment when rock musicians began to claim to be making complex artworks» (Frith, 1986, s. 271). Jason Toynbee (2000) drøfter også denne overgangen. Han definerer også tre forskjellige tilnærminger til studioet, *documentary*, *ventriloquism* og the *technosphere*. Toynbee diskuterer også denne overgangen hvor artister begynte å bruke studio mer kreativt, men han omtaler det som en overgang fra dokumentarisk tilnærming, til *ventriloquism*. Den dokumentariske tilnærming kjennetegnes av at formålet med innspillingsprosessen, er å dokumentere live-uttrykket og å formidle denne sannheten. *Ventriloquism* kjennetegnes av at artisten tar i bruk mulighetene studioet gir, og med dette skaper en ny sannhet (2000, s. 69). Denne nye måten å bruke studio på, som et kreativt verktøy, gjorde også at det ble

svært lite tilfredsstillende for The Beatles å spille live. Dette resulterte i at The Beatles spilte sin siste konsert 29. august 1966.

San Francisco, Candlestick Park, 29 August 1966: the 25,000 people in the audience do not know it yet, but they are attending the last public concert the Beatles will ever give. During the tour that is ending tonight, the Fab Four did not perform any songs from their latest album, Revolver, considering that their usual line-up of two guitars, bass and drums could not possibly reproduce songs like 'Tomorrow Never Knows' on stage (Julien, 2008, s. 1).

Den omtalte konserten var altså den siste ordinære konserten The Beatles holdt. De hadde gjennomført en turne, uten og spille noen låter fra sitt siste album. Det var fordi låtene var umulige å gjøre live, med deres vanlige oppsett som besto av to gitarer, bass og trommer. Dette var en av grunnene til at The Beatles sluttet å holde konserter. En annen var at de hadde problemer med å høre seg selv. Ringo Starr skal ha uttalt følgende til Hunter Davies:

We got in a rut, going round the world. It was a different audience each day, but we were doing the same things. There was no satisfaction in it. Nobody could hear ... It was wrecking our playing ... The noise of the people just drowned anything. Eventually I just used to play the off beat, instead of a constant beat. I couldn't hear myself half the time, even on the amps, with all the noise (Davis sitert i Julien, 2008, s. 1).

The Beatles slet med høre seg selv fordi publikum lagde så mye lyd, et problem som i dag elimineres ved hjelp av PA-anlegg. Dette gjorde samspillet mellom dem vanskelig, slik at de ikke var fornøyde med hvordan konsertene ble. De gjorde det samme hver kveld og fikk ingen tilfredsstillelse av å spille konserter. Etter den siste konserten i 1966 bestemte de seg for å fokusere på å jobbe i studio. Under arbeidet på tidligere album, hadde The Beatles hatt en veldig dokumentarisk tilnærming til studioet:

In those days, as Paul McCartney recalls, 'you just went in, sang your stuff and went to the pub. and then they mixed it, and they rang you up if they thought there was a single, you'd just ring them up "have we got a hit?" – that's all you wanted to know' (Lewisohn 1988a, p. 10) (Julien, 2008, s. 3).

Kostnaden forbundet med innspillingen av *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* symboliserer hvordan The Beatles tilnærming endret seg fra den dokumentariske, over til den forbundet med innspillinger etter 1966, hvor de brukte studioet som et kreativt verktøy i mye større grad enn før.

Please Please Me, had been recorded in less than 20 hours from start to finish and cost about £400; by comparison, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* would take no fewer than 700 hours to record and would cost over £25,000 – according to George Martin, 'a fortune in 1967' (Martin with Pearson 1994, p. 168) (Julien, 2008, s. 5).

Dette albumet ble tidenes mest suksessfulle britiske album (Julien, 2008, s. 9). Det fikk svært gode anmeldelser, også fra journalister som tidligere hadde vært kritiske til The Beatles.

In the 29 May issue of *The Times*, William Mann had called *Sgt. Pepper* a 'pop music master-class' (reprinted in Thomson and Gutman 1988, p. 93); in *Newsweek*, Jack Kroll had compared its lyrics with T.S. Eliot, while the *Times Literary Supplement* had called them 'a barometer of our times' (quoted in Norman 1981, p. 287); the *New York Times Review of Books* had announced that *Sgt. Pepper* heralded 'a new and golden Renaissance of Song' (Ibid.) (Julien, 2008, s. 9).

The Beatles sin studiotid, er et eksempel på hvordan artister utover 60-tallet og frem til i dag, i større grad begynte å benytte studio på en så kreativ og musikalsk måte, at studio nærmest ble et musikkinstrument i seg selv. Denne dreiningen fra studio som dokumentarisk verktøy til kreativt verktøy (Frith, 1986) (Toynbee, 2000) er viktig for

oppgaven, fordi denne tilnærmingen sannsynligvis gjorde at gitarister fikk et mer bevisst forhold til sitt elektriske gitar sound, og i større grad begynte aktivt å gå inn i, og ta valg i forhold til dette. Keith Richards og Jimmy Page sine plater har inspirert Jack White. Alle tre har brukt studioet i varierende grad som kreativt verktøy. Jack White, som er utgangspunktet for dette kapittelet, skiller seg imidlertid noe ut i forhold til mye populærmusikk i hans samtid, fordi han går litt tilbake til den dokumentariske tilnærmingen. Dette er han ikke alene om, men med hans store kommersielle suksess, blir han en tydelig representant for denne tilnærmingen. Det resulterer i en del begrensninger, som White legger for seg selv. Han benytter for eksempel kun analog teknologi. Jeg kommer tilbake til disse begrensningene og eksempler på bruk av studio som kreativt verktøy i kapittel 3.

Dette kapittelet har forsøkt å belyse hva som ligger til grunn for Jack Whites elektriske gitar-sound. Det har gått nærmere inn i enkelte av hans inspirasjonskilder, diskutert hvilke tradisjoner han baserer spillet sitt på og hvordan han approprierer slide-teknikk assosiert med delta-blues artister som Son House og Robert Johnson, dette med narrativt resultat. Dette gjør at hans bruk av slide kan kategoriseres som en lydmarkør.

En av hovedintensjonene med dette kapittelet har vært å se på hvordan den elektriske gitarens plass i populærmusikken har endret seg. Blues danner et sentralt utgangspunkt for rock slik vi kjenner den i dag. Det har også vært et viktig bakteppe for drøftingene. Blues ser med andre ord ut til å være det tydeligste fellestrekket mellom Richards, Page og White. White har sett til blues i sin utøvelse, men han har også sett på hvordan utøvere som Richards og Page har appropriert og rekontekstualisert elementer fra blues, og tatt elementer fra deres elektriske gitar-sound, for så å appropriere dem i sin egen musikk. Dette kan leses som en form for koding og dekode som vil bli tatt opp i kapittel 3. Dette går inn i min behandling av sound-begrepet, et begrep som i stor grad er gjenstand for diskusjon gjennom oppgaven. I kapittel 3 skal jeg foreta lesninger av populærmusikk, og jeg skal forsøke å dekode innspilt musikk, med utgangspunkt i min modell fra kapittel 1

Kapittel 3: Gitar-sound og formidlende omstendigheter

3.1. Koder i elektriske gitar-sound

The method of playing can have quite an impact on the sense of a track

- Allan F. Moore, 2012: 27

I *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* åpner Moore for å ta i betraktning at måten man spiller på – utøverens stil/sound – kan ha stor betydning for låtens «mening». Moore bruker ikke begrepet sound her, men ordet «sense», som innebærer at noe formidles gjennom musikken, og at hvordan noe spilles kan ha stor innvirkning på dette. Dette gjør at hans ide om «the sense of a track» passer inn i min bruk av sound. Moore har også arbeidet med hvordan forvrengning kan ha en narrativ funksjon. Roy Harper, for eksempel, oppnår ifølge Moore en forvrengt lyd på sin akustiske gitar ved å benytte et ekstra hardt anslag på et spesifikt tidspunkt i låta «I Hate The White Man» (1970): «Here, then, the distortion is part of the performance and has emotive qualities» (2012, s. 46). Moore hevder med dette at gitar-soundet til Harper har følelsesmessige kvaliteter, når Harpers harde anslag fremkaller en slags form for vrenge. I sangteksten er Harper kritisk til «den hvite mann» og hans kapitalistiske verdier, samt hans undertrykking av mennesker i andre deler av verden gjennom historien:

/And where the crazy whiteman
And his teargas happiness
Lies dead and long since buried
By his own fantastic mess/

/For I hate the whiteman
And his plastic excuse
For I hate the whiteman
And the man who turned him loose/

Sangteksten er bitter og kritisk. I følge Moore, så er gitarvrenge som frembringes i deler av sangen med på å underbygge dette narrative.

Moore's lesning av Harpers gitarspill, er et eksempel på at gitarlyd kan anta en narrativ funksjon i en gitt musikalsk kontekst, og på denne måten betraktes som et sound. I dette tilfellet tolkes forvrengningen dithen, at den underbygger følelsen av frustrasjon og aggresjon. Lyden av en elektrisk gitar kan også ha formidlende egenskaper, ved at utøver approprierer et eller flere element som normalt blir forbundet med en tidsepoke, et geografisk område, et fysisk rom som et studio, eller en produsent osv. Disse elementene kalles, som tidligere nevnt, lydmarkører. Dette begrepet tar utgangspunkt i kodene som ligger i populærmusikken. Men hva er egentlig en kode i musikk? Det temaet vil bli belyst i dette kapitlet. Videre skal jeg eksemplifisere hvordan et narrativ kan formidles gjennom et elektrisk gitar-sound.

Richard Middleton (1990) har diskutert forholdet mellom koder og kompetanse. Han påpeker at koden som konsept er sentral, når man snakker om hva musikk formidler. Han hevder at det er en rekke aktive koder i populærmusikk, og at disse i stor grad er kulturelt forankret. Videre påpeker han at:

If «encoding» and «decoding are to be conceived not as abstractly predictable but as culturally situated (that is, participant-orientated), the question of *competance* is crucial. And since competence varies - participants use and respond to codes in different ways - this directs maximum attention to the question of *pertinence*, that is, to finding those levels and types of coding which actually signify (1990, s. 173).

Lytterens kompetanse vil være svært avgjørende for hvilke koder han eller hun oppfatter. David Brackett tar diskusjonen om koder som konsept et steg videre i sin bok *Interpreting Popular Music* (2000). Han mener at koder er en forutsetning for mening:

The idea of the «code» has been criticized for its reductionism, that is, for arbitrarily limiting the range of possible relationships between signifiers and signifieds. But focusing on the purely relational aspects of every signifier to every signified without

grouping them leaves us with no way of interpreting the resulting sign. Without the concept of the «code» there can be no connotation, meaning, or «communication,» which throws the emphasis from meaning back to structure (Brackett, 2000: 11).

Brackett peker på at konseptet om koder i populærmusikk har blitt kritisert for å være for reduksjonistisk ved at det kan begrense utvalget av forskjellige forhold mellom avsender og mottager. Videre hevder han at koder som konsept er en forutsetning for konnotasjoner, mening og kommunikasjon i og gjennom populærmusikk. Hawkins (2002) tar kodekonseptet et steg videre og deler koder inn i stilistiske og tekniske koder

Grounded in a socio-cultural location, *stylistic* codes are relatively discernible through performance, genre and musical trend. [...] On the other hand, *technical* codes are more specific and identifiable through established music-theoretical parameters that denote musical units and structures, such as, for example, pitch, melody, rhythm, chord progressions and texture (Hawkins, 2002, s. 10).

Interaksjonen mellom disse kodene er sentral. Koder generelt er en forutsetning for mitt arbeids relevans. Grunnen for dette er at hvis man ser for seg at musikk er blottlagt for koder, referanser og symbolikk, så er det meningsløst å lete etter narrativ. I så måte kunne heller ikke populærmusikk eksistert. Hvis man på bakgrunn av dette godtar at koder er sentrale for musikkens eksistens, samt evne til å formidle noe til en lytter, så aktualiseres spørsmålet om kompetanse.

Jack White har et elektrisk gitar-sound som for meg tydelig refererer til 60-tallet, men ikke alle vil gjenkjenne denne koden. Dermed er lytteren, som jeg allerede har vært inne på, selv viktig for hvilket narrativ som formidles, uavhengig av hva utøveren har tenkt. I White sitt tilfelle, kan den forvrengte gitaren oppfattes som meningsbærende, selv om man ikke nødvendigvis gjenkjenner den som en lyd markør. Forvrengningen i seg selv kan være meningsbærende slik som Moore eksemplifiserer med Roy Harper som utgangspunkt. At et utvalg lyttere vil dekode en tekst med forskjellig resultat, er en konsekvens av dette, men dette er også en nødvendighet for kodenes eksistens. Brackett (2000) sier nemlig at koder er dynamiske. På denne måten oppstår nye koder, og tekster endrer mening:

an «undercoded» piece may create new codes; similarly, in the act of interpretation, the way in which we «decode» a piece may change our sense of the piece we are hearing, necessitating an infinite series of new perspectives in the act of listening (2000, s. 13).

Brackett mener at lytterens forkunnskaper spiller en vesentlig rolle for hvordan disse kodene blir dekodet og på hvilke nivåer de blir analysert. Han drøfter disse spørsmålene ved hjelp av en kompetanse modell utviklet av Gino Stefani som har mye til felles med Middletons behandling av samme tema (2000, s. 12). Stefani presenterer fem nivåer av musikalsk kompetanse:

- General Codes (GC): basic conventions through which we perceive or construct or interpret every experience (and therefore every sound experience). This is the «anthropological» level of musical competence that everyone may exercise;
- *Social Practices* (SP): cultural institutions such as language, religion, industrial work, technology, sciences, etc., including musical practices (concert, ballet, opera, criticism);
- Musical Techniques (MT): theories, methods, and devices which are more or less specific and exclusive to musical practices, such as instrumental techniques, scales, composition forms, etc. It is at this level that one usually finds the definition of music as «the art of sounds»;
- Styles (St): historical periods, cultural movements, authors, or groups of works: that is, the particular ways in which MT, SP, and GC are concretely realized;
- Opus (Op): single musical works or events in their concrete individuality (Stefani gjengitt av Brackett, 2000, s. 12).

En lytters kompetanse er avgjørende for hans evne til å oppfatte kodene musikken består av. I følge Stefani og Brackett vil kompetanse som tilsvarer Stefanis parametere gjøre det mulig for lytteren å oppfatte koder som spiller på det aktuelle kompetanse nivået. Dette

innebærer at de to første nivåene utgjør en basis kompetanse som alle innehar, men når musikalske koder behandles kun utifra disse nivåene, vil graden av koder man oppfatter være lav (Brackett, 2000, s. 13). For å behandle, eller forstå koder i musikk på disse nivåene, kreves kun kjennskap til konvensjoner og normer som er implementert i hverdagslivet. Videre kommer forutsetninger som skiller seg fra person til person. For eksempel arbeid, religion og språk. Disse forutsetningene påvirker hvordan vi oppfatter og forstår. De tre siste kategoriene er mer spesifikke og dermed forbeholdt færre, men når musikk tolkes, koder behandles og forstås, utifra samtlige nivåer, så vil kodene få maksimal effekt, i følge Brackett (2000, s. 13). Eksemplet mitt innledningsvis i denne diskusjonen angående Jack Whites elektriske gitar-sound og hvordan det refererer til 60-tallet for meg, men ikke nødvendigvis for andre er et eksempel på hvordan kjennskap til stil, eller historiske perioder, er relevant for hvordan musikk og sound er meningsbærende. Et interessant aspekt av en diskusjon som denne er spørsmålet om utøvers intensjon.

Det kan forekomme at en tekst uttrykker et narrativ som utøver ikke har ment at den skal uttrykke. Dette gjelder for eksempel The Rolling Stones Låt «Gimme Shelter». Keith Richards gjør følgende refleksjon om hva han tenkte om låtens betydning etter at han hadde skrevet den: «Only later did I realize, this will have more meaning than I thought at the time» (Richards & Fox, 2010, s. 257). Spørsmålet blir da om utøvers intensjon har noe som helst relevans.

I følge Brackett (2000) er koder i musikk dynamiske. Dekoding og underkoding vil skape nye koder i en naturlig prosess. Hvis vi godtar dette, kan man se på teksten, uten å ta hensyn til hva utøveren har ment å formidle, fordi det er gjennom «misforståelser» mellom sender og mottager, at nye koder blir til. Uten prosessen hvor lyttere opplever et narrativ i en tekst, som ikke er intensjonalt fra utøvers side, ville ikke nye koder oppstått, og det ville i ytterste konsekvens ikke kunne eksistere koder i det hele tatt.

3.2 Keith Richards

If Mick Jagger is the face and the brain of the Rolling Stones, guitarist Keith Richards is its heart, the embodiment of the band's rakish rock and roll spirit and commitment to hard rhythm and blues (www.rollingstone.com).

Slik beskrives Keith Richards av Rolling Stone Magazine. Hjertet i The Rolling Stones, et av verdens største band. Richards vokste opp i Dartford i England sammen med Mick Jagger, som han senere skulle starte band med, mens han gikk på kunsthøyskole. Det var her han utviklet sin interesse for amerikansk blues som siden skulle forme The Rolling Stones sitt musikalske uttrykk. I kjernen av Richards sitt sound er det en sterk rytmegitar : «At the heart of his appeal is his rhythm guitar playing: a fluid, easy, rambunctious style that puts feel and groove way before technical process» (www.rollingstone.com). «Gimme Shelter» (1969) eksemplifiserer Richards' lite virtuose, men groove-baserte tilnærming til å spille rytmegitar.

3.2.1 Gimme Shelter

Denne låten er svært spesiell sammenliknet med andre låter i The Rolling Stones katalogen. I følge Rolling Stone Magazine har dette mye å gjøre med samarbeidet med vokalistene Marianne Clayton som korer på en gospelliknende måte (www.rollingstone.com, 2013). I tillegg til å kore, synger hun også en del alene. Claytons bidrag på låten gjør at den skiller seg kraftig ut blant låtene til The Rolling Stones. Richards skal etter sigende ha skrevet denne låten en stormfull dag i London. I følge ham selv var det en forferdelig dag. Han befant seg i en bekjents leilighet hvor han på et tidspunkt kikket ut av vinduet. Ute kunne han se forskjellige mennesker, som jaget etter paraplyer de hadde mistet i stormen. Dette gjorde at tanken om storm i folks sinn oppsto og gav utgangspunkt for sangtekstens første linjer (Richards & Fox, 2010, s. 253-257):

/Oh, a storm is threat'ning.

My very life today/

Han innså som tidligere nevnt ikke hvor relevant låten ville virke ut ifra de sosiale og kulturelle bevegelsene på 60-tallet. Når *Let It Bleed* (1969) ble anmeldt av Greil Marcus (Marcus, 1969) i Rolling Stone Magazine beskrev han «Gimme Shelter» slik:

"Gimmie Shelter" is a song about fear; it probably serves better than anything written this year as a passageway straight into the next few years.[...] It's a full-faced meeting with all the terror the mind can summon, moving fast and never breaking so that men and women have to beat that terror at the game's own pace. (Marcus, 1969)

Vietnamkrigen preget 60-tallet og begynnelsen av 70-tallet. Jeg vil antyde at det er frykten som sprang ut fra denne krigen, som The Rolling Stones setter ord på, med sangtekst som på refrenget tydelig referer til krig:

/War, children, it's just a shot away
It's just a shot away/

I tillegg til å referere til krig, så trekker refrengene inn humane aspekter ved krigføring, ved å bruke ordet barn. Barn blir skadet i krig, spesielt i den type krigføring som ble gjennomført av USA under Vietnamkrigen. Det refereres til bruk av napalm i et av versene:

/Ooh, see the fire is sweepin'
Our very street today
Burns like a red coal carpet
Mad bull lost its way/

Her er det min oppfatning at det også refereres til USA som «mad bull». Etter å ha foretatt en lesning av sangteksten vil jeg si den er relativt tydelig i sitt narrative budskap. I 1995 uttalte Mick Jagger, vokalist i The Rolling Stones følgende om teksten, til Rolling Stones Magazine: «"Gimme Shelter." Like nothing else in rock & roll, the song embodies the physical experience of living through a tumultuous historical moment»

(www.rollingstone.com, 2013). Jeg vil på bakgrunn av min argumentasjon hevde at sangteksten er tydelig nok, til at man kan si at dette turbulente historiske øyeblikket som Jagger referer til, sannsynligvis er Vietnamkrigen. Denne teksten er et godt eksempel på, at hvordan sangteksten synges, er relevant i forhold til narrativitet teksten formidler. Claytons kraftfulle og til tider vregte vokal bidrar sterkt til å underbygge sangteksten. Et eksempel på dette finnes i partiet hvor hun synger følgende sangtekst gjentatte ganger uten Jagger:

/Rape, murder.

It's just a shot away.

It's just a shot away/

Ca tre minutter ute i sangen, idet hun synger ordet «murder», presser hun stemmen så hardt at den vranger over i et høyfrekvent hyl. Dette er svært virkningsfullt. Faktisk så virkningsfullt, at man kan høre Claytons hyl blir fulgt opp av et begeistret tilrop fra en person som var til stede når låta ble spilt inn. Marcus beskriver dette partiet, hvor Clayton synger alene slik: «When Mary Clayton sings alone, so loudly and with so much force you think her lungs are bursting» (Marcus, 1969). For å vitenskapeliggjøre dette ytterligere vil jeg trekke inn Erik Steinskog (2008) som sier følgende om forholdet mellom sangtekst og hvordan den synges:

That is to say, it seems somewhat self-evident that the “content” or “message” of a song is communicated by way of the lyrics. Here too we find an abstraction: the singing voice is, so to speak, an entity in-between music (the tones of the song) and word (the lyrics), and these two dimensions together constitute the voice we hear (2008).

Steinskog mener altså at stemmen vi hører er et todimensjonalt produkt av sangteksten og hvordan den synges. Dette styrker min påstand om at Claytons måte å synge sangteksten i Gimme Shelter er av narrativ betydning. Det Steinskog kaller voice, kan gjerne også kalles vokal-sound, som består av kombinasjonen sangteksten og fremførelsen. Man ser på vokalen som et konsept, istedenfor å se den som kun et verktøy, som skal formidle en

sangtekst. Narrativet Claytons sound formidler, sammen med sangteksten, underbygges også av Richards elektrisk gitar-sound.

Richards gitar-sound i begynnelsen av teksten bærer preg av en tremolo-effekt. Dette gjør at gitarsporet låter pulserende og oppleves noe ustabilt og uforløst. Etterhvert kommer det inn en gitar til som også spilles av Richards. Dette sporet fungerer som et melodisk lag mens tremolo riffet tar plassen som harmonisk fyll lag. Begge disse gitar elementene spilles tilbakeholdent og lite aggressivt. De skaper forventning hos lytteren. Forventning om eksplosjon og klimaks. Denne forventningen er det Clayton som innfrir. De to gitarsporene er ganske like i volum og timbre. Dette gjør at de sonisk sett har en tendens til å blande seg sammen og oppleves som en enhet, selv om det ved flere anledninger høres at det er to spor. Dette skaper en usikkerhet, samt følelse av ustabilitet. Det elektriske gitar-soundet i denne teksten skaper spenning og forventning som innfris til de grader av Clayton. Jeg vil antyde at interaksjonen mellom vokal-sound og elektrisk gitar-sound er sentralt for narrativet som formidles i «Gimme Shelter».

3.2.2 Mother's Little Helper

«Mother's Little Helper» er første spor på studioalbumet *Aftermath* (1966). Dette var det første albumet hvor Mick Jagger og Keith Richards skrev alle låtene egenhendig (www.rollingstones.com). Denne teksten har et elektrisk gitarriff, hvor den elektriske gitaren i følge Keith Richards forsøker å imitere en sitar ved å benytte slide på en elektrisk 12-strengsgitar. I tillegg dobler han riffet med akustisk gitar (www.guitarworld.com). Dette resulterte i et unikt gitar-sound, som har stor betydning for tekstens narrativ. Sangteksten handler om husmødre som bruker valium for å takle hverdagen:

/Kids are different today, I hear every mother say
Mother needs something today to calm her down
And though she's not really ill, there's a little yellow pill/

Måten sangteksten formidles på er av narrativ betydning. På «Mother's Little Helper» er stemmen til Jagger avslept, rolig og stakkato. I metodekapittelet siterte jeg Hawkins (2009), som hevder at stemmen representerer kroppen til en artist og reproducerer den

fysisk i fantasien til lytteren. Dermed er det gjennom stemmen, at en lytter vil oppleve å komme nærmere personen som synger, og på denne måten få et «personlig» forhold til vokalistene. Hawkins sier også at lytteren vil se etter mening i stemmen. Med andre ord kan man si, at måten noe synges på, i mange tilfeller kan være vel så viktig som sangteksten. Denne maskeringen av vokalen blir således et virkemiddel for Jagger til å formidle et narrativ. Vokalen hans er repetitiv og monoton, akkurat som hverdagen til husmødrene sangteksten forteller om. Pillen som kan gjøre denne tilværelsen levelig, representeres av gitar-soundet. Det preges av at gitaren imiterer en sitar, og dermed blir det interessant å se på hvilke assosiasjoner bruk av sitar medfører.

I vestlig populærmusikk er sitaren kanskje oftest forbundet med østlig mystikk, en kode som med Hawkins' (2002) inndeling vil kunne kategoriseres som stilistisk, fordi den er forankret i kulturelle normer og oppfatninger. Dette bidro The Beatles til med sin bruk av sitar, første gang på låten «Norwegian Wood» (1965). Denne låten starter med at en akustisk gitar og en sitar veksler på å spille melodien som etterhvert blir sunget på versene. Sitarer gir melodien en spesiell timbre, som gjør at låten får et mer mystisk sound: «The sound of the sitar adds a tinge of mystery to the Beatles' sound, an atmosphere they had been trying to create earlier» (Van Der Lee, 1998, s. 55). I følge Jim DeRogatis (2003) blir sitaren ofte assosiert med psykedelisk musikk og rus:

Psychedelic drugs open people up to exploring other ways of living, and psychedelic rock circled the globe to incorporate the sounds of other cultures, including instruments such as the sitar, the gamelan, and the didgeridoo, which all produce tones that are considered to be conducive to meditating (DeRogatis, 2003, s. 18).

George Martin bekrefter også på humoristisk vis at slike fordommer i mange tilfeller kan være begrunnet når det gjaldt The Beatles:

«We all knew George liked Indian music, and there was a kind of toleration, if you like . . . but it was a welcome one, because we actually liked the sounds. The joss-sticks were even OK, they covered the smell of pot.» (Van Der Lee, 1998, s. 55)

På denne måten er gitar-soundet med på å underbygge det sangteksten formidler, ved å imitere en sitar. Et instrument som for mange vil assosieres med bruk av narkotiske stoffer. At et poeng i sangteksten fremheves eller underbygges av akkompagnementet, er i følge Moore (2005), noe som ofte kan forekomme i populærmusikk. Poenget til Moore er at musikalske virkemidler kan underbygge det sangteksten formidler, hvilket oppgaven nettopp viste angående «Mother's Little Helper». Den elektriske gitaren symboliserer ruselementet i sangteksten, og gjør derfor dette poenget ekstra tydelig for lytteren. Richards bruk av sitar på «Mother's Little Helper» kan også ses som en slags parodi på The Beatles interesse for hinduisme, østlig kultur og deres bruk av elementer fra indisk kunstmusikk. The Rolling Stones approprierte denne musikalske koden i sin musikk, slik at den fikk en narrativ funksjon og fungerte derfor som en lyd markør i teksten. Dette er også et eksempel på stilistiske koder, hvor kompetanse er avgjørende for at lytteren vil gjenkjenne dem. Kjennskap til The Beatles og assosiasjonene som østlige musikalske elementer bærer med seg, er en forutsetning for lesningen jeg har foretatt.

I følgende Greenfield sitat under, kan Richards gi inntrykk av at The Rolling Stones hadde et noe anstrengt forhold til The Beatles:

The Mayor of Denver once sent us a letter asking us to come in quietly, do the show as quietly as possible, and split the same night, if possible. "Thank you very much, we'll be very pleased to see you in the near future." I've got that letter with the seal of Denver on it. That's what the mayors wanted to do with us. They might entertain the Beatles, but they wanted to kick us out of town (Greenfield, 1971).

Richards forteller om hvordan han og resten av medlemmene i The Rolling Stones fikk henvendelser fra ordførere i byer de skulle spille konsert i. Han virker noe bitter på The Beatles som han mener var mer velkommen enn de selv var. At en slik holdning blir uttrykt i et intervju, øker sannsynligheten for at Richards' imitasjon av sitar kan betraktes som et parodisk innslag på The Beatles' bekostning. Beatles var bandet som i følge Van Der Lee gjorde at sitaren og andre indiske elementer fikk en plass på den engelske musikkscenen: «The Beatles could introduce Indian influences because of their position in popular culture, and because the time was right for both the sounds and, actually, the content of the lyrics»

(1998, s. 57). The Rolling Stones approprierer altså lyden av en sitar for å formidle et narrativ som omhandler bruk av narkotiske stoffer, men med ironisk distanse. Sangteksten formidler et liknende narrativ.

I sangteksten blir man som lytter tatt med inn i en tid hvor kjønnsrollene var svært definerte, og kvinnen i en husholdning hadde klare oppgaver som måtte mestres. I teksten blir dette presset for mye for mange kvinner, som dermed tyr til selvmedisinering i et forsøk på å opprettholde fasaden.

/Cooking fresh food for a husband's just a drag
So she buys an instant cake and she burns her frozen steak
And goes running for the shelter of a mother's little helper
And two help her on her way, get her through her busy day/

På samme måten som disse kvinnene søker å fremstå som noe de ikke er, søker den elektriske gitaren å opptre som en sitar. Dette gjør at det elektriske gitar-soundet underbygger narrativet sangteksten formidler på et slags metanivå, fordi både kvinnene i sangteksten og det elektriske gitar-soundet imiterer noe annet enn de er. På denne måten kan vi si at den elektriske gitaren fremhever narrativet sangteksten formidler, slik som Moore (2005) drøfter.

Richards tilfører den første generasjonen med britiske rockemusikere som var inspirerte av amerikansk blues. I så måte representerer Jimmy Page neste generasjon fordi han fortsatte appropriasjonen av elementer fra bluesen, men videreutviklet dem, og ble for mange starten på en ny musikk sjanger - heavy metal.

3.3 Jimmy Page

Bandet Led Zeppelin ble startet av Page i 1968, som rekrutterte bassist/multiinstrumentalist John Paul Jones, sanger Robert Plant og trommeslageren John Bonham. Alle disse var erfarne studiomusikere, men til da helt ukjente utenfor deres hjemby Birmingham. Led Zeppelin ble kjent for å ha konserter preget av et teatralisk uttrykk.

Plants følsomme vokal og Pages dramatiske positurer, tilsynelatende uten ironisk distanse, var avgjørende for et slikt stempel. Dette gjorde at bandet ble oppfattet som selvhøytidelig. Kombinert med stor kommersiell suksess, gjorde dette i følge Susan Fast (2001), at bandet ikke var særlig kredibelt i begynnelsen av sin karriere: «If huge commercial success was the band's[Led Zeppelin] first sin, the second was surely the sound of the music coupled with the theatricality of the performances» (Fast, 2001, s. 5). Aron Liu-Rosenbaum (2012) påpeker at Page var svært viktig for hvordan Led Zeppelin ble låtende:

Much of Led Zeppelin's recorded sound can be ascribed to guitarist Jimmy Page, who founded, produced, and led the group with a unique vision from 1968 until the band's dissolution in 1980. Because Page was already an adept studio musician from his pre-Zeppelin days as a highly regarded session player and, later, as guitarist for the Yardbirds, he had a clear idea from the start of the kind of sound he wanted from Led Zeppelin (Liu-Rosenbaum, 2012, s. 3).

Page sin spillestil er i stor grad inspirert av gamle bluesartister fra Chicago som Muddy Waters, Howlin' Wolf, Billy Boy Arnold og John Lee Hooker (Fricke, 2008). I ett intervju med David Fricke svarer Page følgende på spørsmål om hva som kjennetegner hans gitar-sound:

It varies. I've used pedals going all the way back, pre-Yardbirds. I was using a fuzzbox in sessions. But the engineers couldn't understand it. Anything radical, they couldn't deal with it. In the Yardbirds, I was trying the violin bow and the wah-wah, using distortion and echo. I had phase pedals and chorus pedals as time went on (Fricke, 2008).

Det er svært vanlig for gitarister å benytte effekter for å oppnå en spesiell lyd. Page har brukt fuzz-, wha-wha- og chorus-pedaler til dette. Han var også en av de første til å bruke fiolinbue på elektrisk gitar. Vi skal komme tilbake til hvordan hans bruk av fiolinbue påvirker hans elektriske gitar-sound. Men først skal vi se nærmere på hvilke elementer som bidrar til hans karakteristiske gitarlyd på et mer generelt plan. Bruk av vreng er svært sentralt i

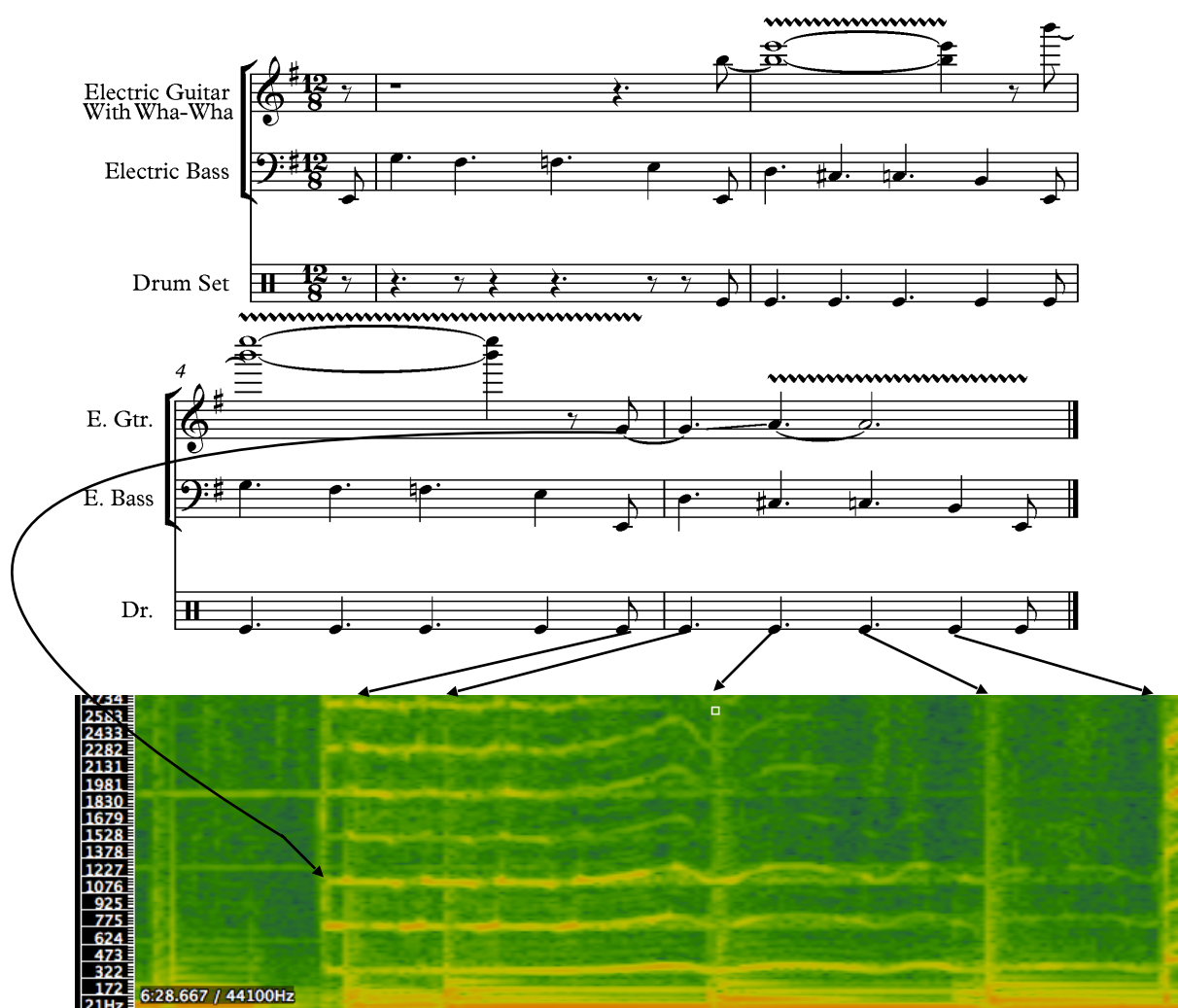
Page sin elektriske gitarlyd, men hva kjennetegner et godt Led Zeppelin-riff? Page sier følgende: «It is something you know instinctively. It has energy and attitude. There's sex in it as well.» (Fricke, 2008). Dette sitatet er viktig fordi det sier noe om hva Page ønsker å formidle med sine riff. En lytters opplevelse vil, som tidligere diskutert i oppgaven, være mer interessant enn Pages oppfatning av hva hans sound formidler. Men hans intensjon kan være interessant å ha med, som en supplerende kilde. Hvor vidt han lykkes i å formidle energi, «attitude» og sex gjennom sine riff, er noe oppgaven kommer tilbake til.

3.3.1 Dazed and Confused

En viktig del av denne låtas rammeverk er et riff som først introduseres av bassgitareren. Dette riffet starter låta. Gitaren legger seg oppå og fungerer som harmonisk lag mellom bassgitareren og Robert Plants vokal, som kan klassifiseres som melodisk lag, fordi den har hovedmelodien i fokus. Bassgitarriffet som starter teksten oppleves spørrende og utforskende. Decimintervallet, som åpner frasen, tar et stort sprang, som igjen vekker oppmerksomhet og krever respons. Denne responsen blir en nedadgående frase som beveger seg mot riffets utgangspunkt - en C, etterfulgt av et septimintervall og nedadgående bevegelse mot C. Riffet oppleves ikke bombastisk og hardtslående, men tilbakeholdent og avventende. Bass linjen prøver seg frem og utforsker noe. Tonene artikuleres med et forsiktig anslag, som underbygger dette. Dette riffet skaper en søkende stemning. Den elektriske gitaren kommer inn etter en takt og dobler rytmen, i det første intervallet, men ikke den nedadgående bevegelsen. Gitaren lar tonene henge ut takten. Neste takt gjør den elektriske gitaren det samme en gang til, men oktaven over. Neste takt (takt 4) bruker Page en spennende teknikk. Han spiller en G ved å anslå en åpen G-streng, men bender tonen opp til en A ved å trykke strengen ned, nederst på halsen rett før stemmeskruene. Dette gir samme effekt som om han spilte tonene og skrudde på stemmeskruen. Forskjellen blir, at ved å bruke teknikken han bruker, så får han større frihet til å artikulere tonen med vibrato.

Det er dualitet i denne introen. Det elektriske gitar-soundet i introen låter mer ustabilt enn bass riffet. Dette kommer av at bassgitareren lar tonene henge helt stabilt frem til neste tone spilles. Den elektriske gitaren motsetter seg dette ved å la tonene henge over hverandre, samt vibrere slik at de til tider låter noe disharmonisk. Page sin bruk av wha-wha pedal og

vibrato har også den konsekvens at gitar-tonene oppleves ustabile og tvetydige, fordi de svinger mellom flere toner og endrer klangfarge. Bassriffet oppleves altså spørrende og søkende, samtidig som den elektriske gitaren underbygger dette narrative, men drar i en litt annen retning. Dette gir introen på «Dazed and Confused» en dualistisk fremtoning. Siden jeg diskuterer introen på et relativt detaljert nivå, har jeg valgt å bruke noter til å illustrere den. Selv om noter er mangelfulle når man ønsker å illustrere sound, mener jeg at de gjør det enklere å forstå samspillet mellom bassgitaren og den elektriske gitaren her. Jeg har også brukt et spektrogram til å illustrere de to siste taktene av eksemplet. En av fordelene med et spektrogram er, som jeg påpekte i min drøftelse av visuelle illustrasjoner i introduksjonskapittelet, at det viser noe som er vanskelig å illustrere med noter, og i dette tilfellet gjelder det timing og vibrato.



Figur 3.1 Transkripsjon og spektrogram av introen på «Dazed and Confused»

Pilene som går fra den noterte tromme figuren peker ut slagene i spektrogrammet. De er lette å se, fordi de tegner seg vertikalt gjennom store deler av frekvensspekteret. De horisontale linjene er overtoner, som til sammen utgjør bassgitarstemmen og gitarstemmen i tredje og fjerde takt. Jeg har pekt ut en av overtonene, som sammen med de andre overtonene spektrogrammet viser, utgjør gitarstemmen. Hvis man følger denne linjen, kan man se hvordan Page presser opp tonen slik som jeg tidligere har forklart. Den viser også godt hvordan han artikulerer den med stor vibrato, slik at den oppleves ustabil og uforutsigbar. Spektrogrammet avslører også noe annet som bidrar til å formidle dette narrativet. Hvis man ser på opptakten til den fjerde takten, ser man at gitaren kommer litt raskere inn enn stortrommen og bassgitaren. Når den elektriske gitaren kommer inn på denne måten, øker det dualiteten i introen fordi trommene og bassen er helt på slag, mens gitaren kommer dem i forkjøpet. Dette gjør at kontrasten mellom disse blir større. Det omtalte partiets soundbox er også av narrativ betydning her. I starten av teksten er soundbox'en i bevegelse. Gitaren panoreres frem og tilbake, fra høyre til venstre. Når en soundbox er i bevegelse har jeg valgt å kalle den dynamisk, i motsetning til statisk hvor instrumentene har en fast plass gjennom hele teksten. Da Moore lanserte soundbox-begrepet tidlig på 90-tallet, la han lite vekt på at instrumentene kan bli flyttet rundt i soundbox'en. Når soundbox'en er dynamisk på denne måten, skapes illusjonen av at instrumentet beveges rundt i rommet lytteren opplever at musikken skaper. Senere har Albin Zak (2001) drøftet effekten av en dynamisk soundbox:

In Zak's exhaustive, production-related discussion, he adds an additional dimension to this model, that of *narrative*. This points to the vital observation that locations within the soundbox do not necessarily remain fixed throughout a track, although, interestingly, sounds move far less than the technology enables. There is perhaps something rather disorienting about sounds moving in ways of questionable significance, which presumably frequently cuts across the aesthetic that is driving a particular recording. This is particularly the case if the soundsource that is moving is physically static (that of a piano, for instance) (Moore, 2012, s. 38).

Måten den elektriske gitaren panoreres fra høyre til venstre, og tilbake igjen er et godt eksempel på Moores poeng: Når et element i en tekst beveger seg slik at soundbox'en kan kalles dynamisk, kan dette ha en narrativ effekt. Zak diskuterer sound og narrativ på bakgrunn av mikserens (-som ofte er produsentens) perspektiv. Som nevnt tidligere, drøfter han hvordan panorering av instrumenter kan ha en narrativ effekt. Introen på «Dazed and Confused» eksemplifiserer dette. Måten introen formidler dualitet, forvirring og ustabilitet, blir forsterket av måten gitaren flyttes frem og tilbake i soundbox'en. Som Moore påpeker, kan dette oppleves forvirrende, hvilket man kan argumentere for er tilfellet i 'Dazed and Confused'. Moore hevder grunnen til at soundbox'er ofte ikke er så dynamiske som teknologien tillater, er nettopp fordi en dynamisk soundbox ofte resulterer i forvirring for lytteren. Dette er tilfellet med «Dazed og Confused», hvor det blir det brukt som et virkemiddel, som igjen gjør at gitar-soundet underbygger det narrative tittelen antyder. Moore sier også at denne effekten blir større om instrumentet i utgangspunktet er fysisk statisk. Med fysisk statisk mener han at instrumentet ikke kan beveges på av utøveren mens han spiller på det. Den elektriske gitaren er absolutt mulig å bevege på mens man spiller, men selve lyden kommer fra en forsterker som vanligvis står på scenen og er en del av det visuelle uttrykket. Spørsmålet er om en lytter tenker på forsterkeren som lydkilde, eller gitaren som lydkilde. Moore bruker piano som eksempel på statisk instrument, men ved mange anledninger forsterkes et piano ved hjelp av et PA-annlegg, eller en annen form for forsterkning. Dette leder meg til å anta at Moore tenker på instrumentet i seg selv, og om vi forbinder det med bevegelse eller ikke. Et eksempel på dette kan være at man ser for seg at gitaristen beveger seg fra den ene siden av scenen til den andre når lyden panoreres. På denne måten kan en dynamisk soundbox ha en narrativ effekt, som den ikke ville hatt om den var statisk, hvilket er Zaks poeng. Jeg har argumentert for at dette er tilfellet i «Dazed and Confused». Sangteksten formidler et liknende budskap, som det den dynamiske soundboxen gjør. Introen jeg diskuterer ovenfor følges opp av denne sangteksten:

/Been dazed and confused for so long it's not true
Wanted a woman, never bargained for you
Lots of people talking, few of them know
Soul of a woman was created below, yeah/

Den første tekstlinjen understreker stemningen som den tidligere nevnte introen har satt. Plant sier han er forvirret. Han synger frasen med mye kraft slik at stemmen vranger noe. Dette gjør at den står i sterk kontrast til den noe tilbakeholdne introduksjonen, og dermed kommer Plants frustrasjon enda bedre frem. Videre i verset uttrykker Plant sin frustrasjon angående kvinner generelt, og insinuerer at kvinnens sjel er laget av djevelen. Dette siste utsagnet er av en annen karakter, enn sangteksten i forkant er. Denne siste linjen har et mye sterkere og et mer bombastisk utsagn. Dette gjenspeiles igjen i fremførelsen. Ordet «created» er versets topp, både i volum og pitch. Denne frasen fører lytteren over i en ny del av teksten, hvor den elektriske gitaren og bassen begge spiller riffet, som bassen presenterte i starten av låten. Dette riffet spilles over tre lag. Det mellomste laget består av to gitarer med svært lik timbre, men den ene låter litt mer forvrengt. Siden disse to gitarene ligger så nært hverandre i timbre, er det nærliggende å snakke om tre lag, selv om man da snakker om fire spor. Hvert av disse tre lagene har en distinkt timbre som gjør det mulig å skille dem fra hverandre. Hvordan lagene ligger i forhold til hverandre, og hvordan soundbox'en er utformet i studio, har også en del å si for hvor lett det er å skille mellom dem. I dette tilfellet ligger bassgitaren i midten, de to gitarsporene oktaven over, ligger til venstre og høyre. Gitarsporet to oktaver over de to andre gitarene og tre oktaver over bassgitaren, som også ligger i midten av soundbox'en. Forskjellen på de forskjellige lagenes timbre, er et resultat av teknologi og spillestil. På bassgitaren spilles riffet uten vibrato eller teknologiske effekter. Bassen låter lukket og tilbakeholden. Gitarlaget oktaven over har en del vibrato, og det brukes trolig en fuzz-pedal. På laget to oktaver over benyttes en wha-wha pedal. Fast mener at det store spekteret i timbre og pitch formidler et narrativ: «These extremes of range, timbre, and the distortion and volume of Plant's voice are certainly symbols of great power» (2001, s. 27).

Et annet parti som er interessant å se nærmere på, finner man 2 min og 6 sekunder ute i låten. Her ligger trommer og bass svært lavmælt. De danner en grunnmur i lydbildet og er

dermed lenger nede i soundbox'en. Den elektriske gitaren kommer med små musikalske ideer, eller gestures, som vokalen repeterer og videreutvikler. Gitaren og vokalen ligger langt fremme i soundbox'en. I tillegg preges lydbildet av flere gitarspor, og panorering av disse gjør det plausibelt å betrakte soundbox'en som dynamisk, med samme effekt som i begynnelsen av låten. Samspillet mellom Plant og Page i denne låten, kan best beskrives som «call and response». Ideene som Page presenterer og Plant imiterer og/eller videreutvikler, har en annerledes timbre enn det man skulle kunne forvente av en elektrisk gitar. Dette skyldes at Page benytter en fiolinbue som gir lyden denne karakteren. Klangen er spissere og lyden har elementer av skraping i seg. Man kan også høre at strengen ikke får et tydelig anslag, for så å vibrere fritt, og den vibrerer som resultat av en jevn stryking.

3.3.2 The Paganini of the Seventies

Chris Welch (1970) i *Melody Maker* har omtalt Jimmy Page som "The Paganini of the Seventies" (Waksman, 1999, s. 242). Denne analogien bygger på et bilde av Page som en ung mann med stramme bukser, som var så virtuos, at kvinner besvimte for hans føtter. I følge Waksman ble liknende beskrivelser brukt om den virtuose fiolinisten Paganini (Waksman, 1999, s. 242). Pages bruk av fiolinbue på blant annet «Dazed and Confused», styrker denne sammenlikningens troverdighet. Som Fast (2001) påpeker, skaper dette en forbindelse mellom Jimmy Page og klassisk virtuositet.

It [the bow] acts as a powerful symbol borrowed from the tradition of «classical Western music, so it's presence in the context of a blues-based four-piece rock band is disruptive, more so since it is not being used in an orchestral string section or other ensemble that is part of the arrangement of the piece (the way other rock or pop musicians have used strings) but by the soloist, which gives the object centrality (Fast, 2001, s. 28).

Fiolinbuen er i utgangspunktet forbundet med vestlig kunstmusikk, både historisk og kulturelt. Når den blir brukt i en helt annen kontekst, i dette tilfellet et rockeband har dette en effekt. Måten Page approprierer fiolinbuen i Led Zeppelin har betydning for narrative den formidler. Han bruker den verken som et ironisk stikk til høykulturen, eller som en gimmik. Fast er mest opptatt av de visuelle og kulturelle aspektene ved Pages appropriasjon av fiolinbuen i Led Zeppelin. Jeg er mer opptatt av lyden og hva den

formidler. Fast påpeker at en stor del av årsaken til at Pages bruk av fiolinbue får så stor oppmerksomhet, har med måten han bruker den på. Han bruker den på solopartier, og setter dermed sin bruk av den i sentrum av musikken. Hvordan påvirker dette den musikalske helheten?

Moore hevder at om det skjer noe i musikken som ikke samsvarer med våre forventninger, så kan det oppstå en form for friksjon (2012, s. 168). At det elektriske gitar-soundet får en helt annen karakter i dette solopartiet sammenliknet med resten av teksten, gjør at det oppstår friksjon, fordi lyden ikke samsvarer med forventningen man har som lytter. Man forventer ikke at Page skal benytte en fiolinbue på sin elektriske gitar. Dette har helt klart en narrativ effekt.

Når Page bruker en fiolinbue og får frem nye lyder fra instrumentet utvider han den soniske paletten sin som gitarist. Susan Fast leser denne utvidelsen, som en metafor for en utvidelse av bevisstheten. Derfor er «Dazed and Confused» et eksempel på psykedelisk musikk (Fast, 2001, s. 18). Pages elektriske gitar-sound har altså en viktig narrativ effekt i denne delen av teksten. Plants vokale solo bidrar også til dette. Måten han illuderer motivene Page presenterer har en narrativ effekt. Man får inntrykk av at Page og Plant er søkende, som sammen prøver å utvide bevissthetens vanlige sfære.

Buen har også betydning på et intertekstuellet plan. Den gir assosiasjoner til vestlig klassisk musikk og blir dermed et progressivt element i et rockeband. Den forener Pages fortid som elev ved en kunsthøgskole med hans nye identitet som rockepioner og gitarhelt: «The bow solo in «Dazed and Confused» is a fine representation of this image: the artist experimenting, creating, inventing using unconventional means, as if in laboratory, right before the audience's eyes and ears» (Fast, 2001, s. 28).

Beskrivelsene av Page som en virtuos musiker, med nærmest magiske evner til å få kvinner til å falle for ham, er interessant. Det får Page til å fremstå som sterk og maskulin, mens kvinner virker svake fordi de ikke kan motstå Page sin kraft. Dette gjør det relevant å trekke inn begrepet «Cock Rock».

3.3.3 Cock Rock

Dette begrepet har sitt opphav i en artikkel av Simon Frith og Angela McRobbie, som første gang ble utgitt i 1978. Her definerer de cock rock på følgende måte:

By «cock rock» we mean music making in which performance is an explicit, crude, and often aggressive expression of male sexuality - it's the style of rock presentation that links a rock and roller like Elvis Presley to rock stars like Mick Jagger, Roger Daltrey, and Robert Plant (Frith & McRobbie, 1990, s. 374)

Dette begrepet springer ut av myten om at utøverens ferdigheter på sitt instrument er tilsynelatende synonyme med hans seksuelle ferdigheter: «Cock rockers' musical skills become synonymous with their sexual skills (hence Jimi Hendrix's simultaneous status as stud and guitar hero) (Frith & McRobbie, 1990, s. 374). Cock Rock kjennetegnes i følge Frith og McRobbie av at den er gitarbasert, samtidig som den uttrykker et maskulint regime av makt og nytelse. Gitaren kan på mange måter sies å symbolisere, slik som Waksman formulerer det: «The «cock» of cock rock.... Or the «rock,» for that matter» (1999, s. 239). Den elektriske gitaren kan dermed ses som et symbol på seksualitet. At han legger til «Or the «rock,» for that matter» ser jeg som en måte å poengtere at gitaren er svært viktig i denne typen musikk, samtidig som den blir et medium for gitaristen hvor han kan vise frem sin maskulinitet. Stan Hawkins (2009) har diskutert mannlig maskulinitet i populærmusikk, og kommet frem til at artists representasjon av kjønn, har rocket ved de tradisjonelle forestillingene om hva man ser på som feminint. Han bruker Mick Jagger som eksempel: «Consider Jagger's display of masculinity. Undoubtedly a political component of his apparel, his image has been as provocative as his songs» (Hawkins, 2009, s. 100).

Et annet eksempel på maskulinitet utstilt, finnes i «Dazed and Confused». Mot slutten av soloen som avslutter teksten, kommer det vokale utrop fra Plant, som gradvis øker i volum og frekvens. Utropene kommer tettere og tettere, høyere og høyere. De bygger opp mot et klimaks i teksten, nemlig den avsluttende akkorden. Plants vokale masking kan best beskrives som sensuell stønning. Dette resulterer i et erotisk narrativ som eskalerer og skaper spenning helt til spenningen utløses i en avsluttende akkorden. Den elektriske gitaren er også en stor del av hvordan teksten formidler dette narrative, i denne låten. Plant lar seg lede av Page. Plant begynner relativt mykt og ømt. Gitaren spiller et riff med

svakt anslag. Dette riffet har mye fremdrift. Plutselig begynner Page å spille dette riffet med mye hardere anslag. Dette fungerer som et signal for Plant, hans stønn går over til å bli rop. Den elektriske gitaren har to forskjellige funksjoner i denne delen av teksten. Den bestemmer når vokalen skal gå fra å være ømme stønn til å bli rop. I tillegg underbygger den elektriske gitaren den lange crescendoen som er viktig for det narrative som formidles. Narrative som teksten formidler i den omtalte delen, er av seksuell karakter og Plant og Page er i aller høyeste grad en del av det. Dette er dermed et godt eksempel på «cock rock», med maskulinitet og nytelse i sentrum.

Et annet interessant aspekt ved dette partiet, er at det kan argumenteres for at Pages og Plants dynamikk dem i mellom, setter noen grenser på prøve, i forhold til deres heteroseksualitet. Til nå har jeg snakket mest om maskulinitet og hvordan den elektriske gitaren representerer dette. «Led Zeppelin's music is young men's music - and forever will be» (David Cavanagh sitert i Fast, 2001: 161). Er dette riktig?

Fast gjør en større undersøkelse hvor hun ber om svar på forskjellige spørsmål fra både kvinnelige og mannlige Led Zeppelin-fans. Dette svaret kom fra en kvinne når hun spurte om personen trodde at hvilket kjønn en person tilhørte hadde betydning for hvordan personen forholdt seg til Led Zeppelin:

Yes...come on what's not to love. Every little girl than and now squeals to Robert's sexy sounds. I swear that man has a hard on at every concert. Orgasmic. And Jimmy's foreplay strumming accelerating into ecstasy. Yes! Very basic, animalistic sounds - hormonal, you know (2001, s. 177).

Dette sitatet viser en kvinnes perspektiv på måten sex ofte er representert i Led Zeppelin's låter, som for eksempel på slutten av «Dazed and Confused». Det er viktig å presisere at dette er en kvinnes syn. Andre kvinner som svarte på undersøkelsen hadde ikke samme opplevelsen av Page og Plant. Kjønn og seksualitet er uansett en stor del av den akademiske diskusjonen rundt Led Zeppelin. Som jeg har vist kan den elektriske gitaren være en del av et slikt narrativ, hvilket gjør denne diskusjonen relevant for min oppgave.

Fast sitt svar på hvorfor blant annet Cavanagh mener at Led Zeppelin er musikk for unge menn, er at kvinner tradisjonelt har vært lite engasjert i diskusjonene rundt Led Zeppelin. «Part of the problem is that women who know and love Led Zeppelin's music have not been very engaged in constructing the published discourse around it or, for that matter, around male-made rock in general» (2001, s. 160). Fast hevder at det finnes en god del kvinnelige Led Zeppelin-fans, men at disse ikke er like aktive som de mannlige, når det kommer til å forme akademisk og generell diskusjon rundt bandet. Litt under en tredjedel av svarene hun fikk på undersøkelsen kom fra kvinner. Noen av disse svarene er spesielt interessante for min oppgave, fordi de gir meg mulighet til å få kvinners perspektiv på Led Zeppelin og Page's gitarspill. Her er tre forskjellige svar Fast fikk fra kvinner når hun ba dem kommentere Pages soloer: «Better than sex», «Electric prolonged orgasms», «He's having sex with his guitar and the audience» (2001, s. 177). Disse svarene viser at noen av kvinnene som svarte på Fast sin undersøkelse trekker tydelige linjer mellom Page sitt gitar spill og sex. Disse svarene nyanserer hvordan cock rock er omtalt hos Frith, McRobbie og Waksman, fordi de først og fremst trekker linjer til maskulin nytelse, mens svarene Fast fikk, viser at noen kvinner også i stor grad aktivt tar del i dette aspektet ved musikken og det elektriske gitar-soundet.

3.3.4 When The Levee Breaks

Hvilken rolle spiller så gitar-soundet til Page for det soniske narrative i «When The Levee Breaks»? Jon Doylan med flere i Rolling Stone Magazine, har beskrevet låten på følgende måte:

This is Zeppelin as bad-trip blues band, with lyrics cribbed from Memphis Minnie about an epic flood and freaky, drowned-world production by Page, using heavy echo, backward harmonica and slo-mo playback. Bonzo's drums, recorded in a stairwell at Headley Grange, are so ginormous they became a classic sample (most famously opening the Beastie Boys' *Licensed to Ill*) (Dolan, et al., 2012).

Først og fremst er det ikke bare gitaren som driver låta. Som Doylan påpeker, er låten et eksempel på Led Zeppelins appropriasjon av elementer fra blues. Låten åpner med trommer alene. Det legendariske trommesporet starter teksten alene. Trommespillet som preger denne låten er svært spesielt, fordi trommene ble tatt opp i et trapperom. Dermed

tar de ekstremt mye plass, i tillegg til at ekko i rommet nærmest legger til slag. Dette riffet kunne vært gjenstand for en masteroppgave i seg selv, men jeg går ikke videre inn på det, da det ikke er relevant for min problemstilling å analysere dette trommesporet i detalj. Som man kan lese ut av sitatet fra Rolling Stone Magazine var det flere interessante grep som ble gjort i produksjonen av denne låten. Jeg kommer til å fokusere på de som er relevante i forhold til gitar-sound.

Liu-Rosenbaum har gjort en analyse av denne teksten hvor han har brukt begrepet narrativ i en mer litterær sammenheng enn jeg gjør. Han argumenterer for at narrativet består av representasjon av en protagonist og antagonist. Jeg opplever hans analyse svært presis, og kommer derfor til å ta utgangspunkt i den, når jeg arbeider med det elektriske narrativet i «When The Levee Breaks».

Sangteksten handler om den store flommen i Mississippi 1927. Liu-Rosenbaum deler instrumentene i to grupper (2012, s. 4):

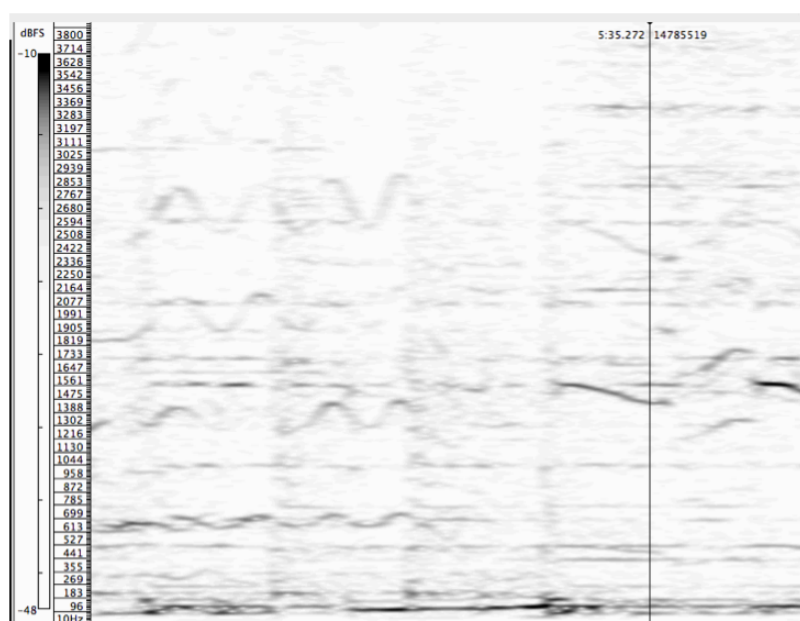
Protagonist: Munnspill, Slide-gitar og vokal. Disse instrumentene forteller historien om flommen gjennom sangtekst eller sound. De er ofte langt fremme i soundbox'en¹⁶ og skifter på å være melodisk lag. Protagonistene ligger alltid panorert til venstre (med unntak av helt avslutningsvis i teksten). De tre protagonistiske instrumentene deler den timbrale kvaliteten vrent. De er alle preget av dette. Disse fellestrekkene gjør at de oppfattes som en enhet og styrker Liu-Rosenbaums todeling av instrumentene. Et annet element, som også bidrar til at protagonistene oppfattes som en samlet enhet, er at de veksler på å være i fokus. De samarbeider om å fortelle en historie.

Antagonist: Slagverk, Bassgitar og rytmegitar. «It is difficult to have a protagonist without an antagonist, and the insistent pounding of the rhythm section is readily interpreted as the threatening river of the textual narrative (Liu-Rosenbaum, 2012, s. 9). Instrumentene som representerer antagonisten ligger lenger bak i soundbox'en. Rytmegitaren fungerer som harmonisk fyll lag, bassgitaren fungerer som basstone lag, mens trommene fungerer som

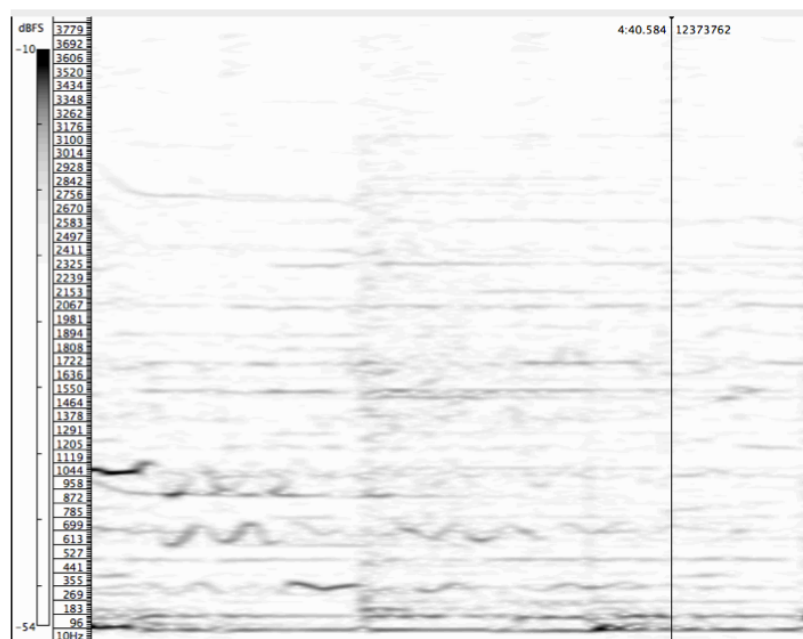
¹⁶ Rosenbaum bruker Moores soundbox-begrep i liten grad, men jeg velger likevel å bruke det i oppgaven, da jeg har etablert det som en sentral del av min metode.

rytmisk lag. Dette viser hvordan protagonist og antagonist i et narrativ er representert i Led Zeppelins «When The Levee Breaks». Dette påpeker Liu-Rosenbaums slik: «According to their shared musical and sonic treatment, the recorded tracks in WtLB may be grouped into 'protagonist' and 'antagonist' characters in the sonic narrative of the levee breaking» (Liu-Rosenbaum, 2012, s. 4).

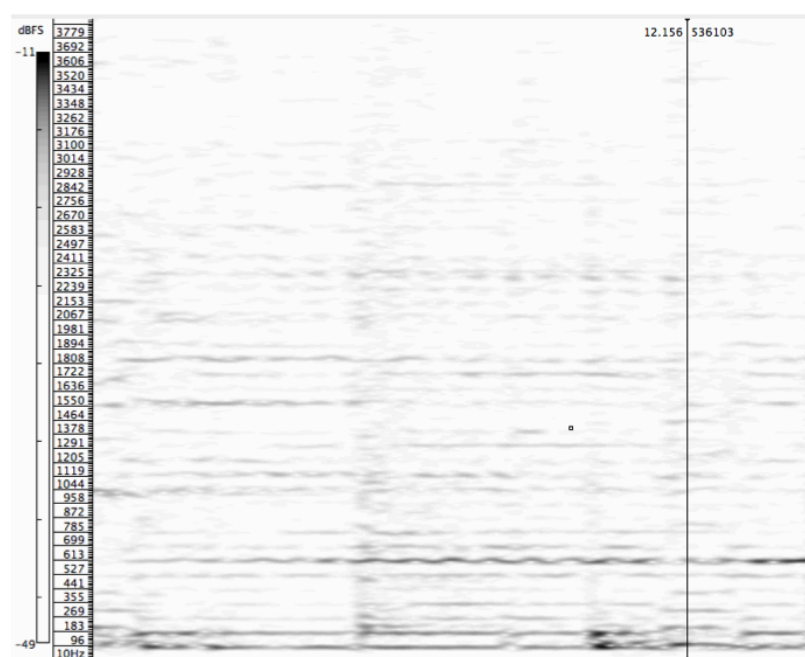
Det er altså to svært definerte gitarspor i denne låten. Det ene fungerer som harmonisk fyll lag. Dette er grunnen til at jeg har referert til den som rytmegitar. Et begrep som ofte brukes sammen med sologitar. Det er en utbredt samarbeidsmåte for to gitarister i et band, å fordele oppgavene mellom seg, ved at de har hver sin definerte rolle i forhold til disse to begrepene. Det andre sporet er sologitaren, eller slide-gitaren som Liu-Rosenbaum kaller den. Grunnen til dette er at Page spiller på gitaren med slide. Med et slikt hjelpemiddel som slide, får utøveren mulighet til å spille som på et inntoneringsinstrument, uten bånd, som for eksempel fiolin eller vokal. I «When the Levee Breaks», blir effekten av dette at slide-gitaren har samme mulighet som Plants vokal og munns spill, til å gjøre bevegelser preget av sømløs glissando. Dette styrker måten disse instrumentene utgjør protagonisten i narrativet: «The voice, harmonica, and slide guitar all tend to close their phrases with undulating figures reminiscent of wailing, reinforcing their common role as protagonists» (Liu-Rosenbaum, 2012, s. 5). Jeg har brukt spektrogrammer til å illustrere dette poenget:



Figur 3.2 Slide-gitarens bevegelser ved ca. 4:40 (Liu-Rosenbaum, 2012, s. 8)



Figur 3.4 Vokalens bevegelser ved ca. 4:40 (Liu-Rosenbaum, 2012, s. 6)



Figur 3.3 Munnsplillets bevegelser ved ca. 0:11 (Liu-Rosenbaum, 2012, s. 7)

Protagonistene veksler på å fylle det melodiske laget. Som man kan se, på hvordan de forskjellige instrumentene representeres i spektrogrammene, er det en sterk likhet i måten de gjør det på. Spesielt mellom slide-gitaren og vokalen. Dette styrker grupperingen av de tre. I tillegg til å ha mye til felles i hvordan de beveger seg i *pitch*, så har de også mye til felles i timbre:

During the first chorus (2:39), the voice and slide guitar engage in a 'duet' where their timbres approach each other; Plant adopts the distorted tone of the guitar, not only through his extreme vocal effort, but also because his microphone level has exceeded the distortion threshold of the recording equipment. This combination of both natural and electronic distortion lends his voice a mechanical air, 'instrumentalising' him—something Waksman described as 'the disturbance of the boundary between voice and guitar, and the manner in which Plant's voice is effectively denaturalized' (1999, 274) (Liu-Rosenbaum, 2012, s. 5).

Når den elektriske gitaren og vokalen nærmer seg hverandre, både i *timbre* og *pitch*, blir som Rosenbaum påpeker, skillet mellom instrumentene mindre. I tillegg til å nærme hverandre på denne måten har de som nevnt den samme rollen i teksten som melodisk lag. Jeg har her argumentert for at Liu-Rosenbaum har rett i sin todeling av instrumentene i «When The Levee Breaks». Dette er forutsetningen for at et narrativ kan formidles. På denne måten blir den elektriske gitaren både antagonist og protagonist: Slide-gitar sporet spilles som et inntoneringsinstrument, og har en timbre preget av mye vring, som veksler med munnspeilet og vokalen på å være melodisk lag. Rytmegitaren derimot har en *timbre* preget av mindre vring, og spilles ikke som et inntoneringsinstrument, men ligger mer i bakgrunnen som harmonisk fyll lag. Den er antagonist i det soniske narrative sammen med bassgitaren og slagverket.

Bassgitaren og trommene bindes sammen av den rytmiske synkroniseringen mellom de to. Rytmegitaren er også en del av rytmeseksjonen og dermed antagonist, elvens representant. Page skal ha brukt en elektrisk 12-strengs gitar preget av phaser og baklengs ekko til å spille inn rytmegitar sporet (Cross and Flannigan: 1991, 132 gengitt i Liu-Rosenbaum, 2012, s. 11). Fase-effekten påvirker gitarens frekvensspekter, hvilket resulterer i at: «The thick texture of the 12-strings, combined with the phasing effect, help the rhythm guitar to blend into the rhythm section as a unified force and to evoke the sound of water» (Liu-Rosenbaum, 2012, s. 11).

I dette sitatet forklarer Liu-Rosenbaum hvordan rytmegitaren er med på å representere elven sammen med bassgitaren og slagverket. Han peker på bruk av *phaser*, baklengs ekko og en 12-strengs gitar. Bruken av disse elementene og Pages spillestil, resulterer i et sound, som gjør at rytmegitaren kan gli inn i rytmeseksjonen og representere elven sammen med de andre antagonistene. Bruken av *phaser* er spesielt interessant fordi den påvirker gitarlydens karakter ved å veksle mellom et høypass og lavpassfilter, slik at gitaren låter bølgende. Gitaren er altså sentral som protagonist og antagonist.

3.4 Jack White

I følge Fricke kjennetegnes Jack Whites gitarspill av en aggressiv, enkel og lite virtuos stil, som bygger på preferanser fra 60- og 70-tallet. White slo igjennom på slutten av 90-tallet og begynnelsen av 2000-tallet med bandet The White Stripes. The White Stripes var del av en bølge band og artister, som kom på begynnelsen av det første tiåret av 2000-tallet. De oppnådde stor popularitet ved å låte autentisk ut ifra estetiske preferanser som kan dateres tilbake til 60- og 70-tallet. Askerøi skriver om en denne bølgen:

Throughout the first decade of the 2000s, vast piles of sonic driftwood from the musical past washed ashore through bands such as the Strokes, the Hives and the White Stripes. In particular, these bands' explicit focus on sounding "authentic" through more or less specific references to sonic ideals of the mid-1960s (the Who, the Kinks, etc.) provided them with an immediate and largely unquestioned credibility amongst journalists and fans (2013, s. 1).

I et intervju med Guitarplayer forteller White om sin filosofi for gitarspilling og det kommer frem at han er svært bevisst på hvordan han spiller i forhold til hva slags sound han ønsker å oppnå:

I always look at playing guitar as an attack," says White. "It has to be a fight. Every song, every guitar solo, every note that's played or written has to be a struggle. It

can't be this wimpy thing where you're pushed around by the idea, the characters, or the song itself. It's every player's job to fight against all of that (Leslie, 2010).

I følge Jack White er det ikke utstyret i seg selv, men teknikken og tilnærmingen som er det mest sentrale for hans sound. Han hevder videre at mange utøvere baserer seg for mye på teknologi.: «Too many players feel their effects are supposed to craft their tone for them. It really comes from the fingers, of course.» (Leslie, 2010). White er kritisk til overdrevet teknologibruk, men også for han er soundet hans et resultat av teknologi. I The White Stripes har han brukt to gitarforsterkere i kombinasjon:

The Silvertone's reverb is horrible, so I just use it for the thick, Jensen-speaker crunch that only a Silvertone can produce. No other amp can sound like that. I use the Fender for the reverb. It's the best. A Silvertone and a Fender make a great combination (White sitert i Leslie, 2010).

White er svært bevisst på hva han bruker av teknologi. Så bevisst at han bruker to forskjellige gitarforsterkere, med tydelig definerte roller. Fender reverb/klang og tykk Silvertone vreg. I tillegg til å være svært bevisst sine valg av forsterkere, bruker White også en rekke effektpedaler til å forme gitarlyden sin.

I The White Stripes har han brukt en Whammy-pedal som blant annet gir mulighet for å «doble» gitarlyden. Han bruker også en vregpedal ved navn Big Muff. Dette bekreftes på produsentens hjemmeside: «Big Muff Pi has been defining the sound of rock guitar. Revered by contemporary guitarists and rock legends for its rich, creamy, violin-like sustain, from Pink Floyd to The White Stripes» (Electro-Harmonix, 2014).

Det kommer frem i intervjuet med Leslie, at White har en sammensatt holdning til teknologi. Han mener mange gitarister lener seg for mye på effekter, samtidig som hans eget sound i stor grad er et resultat av svært bevisst teknologibruk. Her er det likheter mellom Whites syn og et syn som Simon Frith omtalte som gammeldags i 1986: «A plays to B and the less technology lies between them the closer they are, the more honest their relationship and the fewer the opportunities for manipulation and falsehoods» (Frith, 1986,

s. 267). I følge Frith bygger denne modellen på en romantisering av rocken. Det kan virke som at White har en slik holdning. Han har sannhet som ideal og mener at teknologi gjør at musikken blir mindre sannferdig og ekte. Det som kan være uklart angående holdningen hans er, hva som skal avgjøre, hvilken teknologi som er «lov» å bruke. Er det tidspunktet teknologien ble laget? Er det for eksempel «lov» å benytte teknologi som ble laget etter 1970? På omslaget til *Elephant* står det at ingen datamaskiner ble brukt i forbindelse med å lage albumet (White Stripes, 2014). Er det kun digital teknologi som ikke er akseptert?

White bruker altså teknologi til å få et gitar-sound som dekker et større sonisk spekter. Dette gjør han ved å tillegge gitarsignalet en dypere oktav av det som spilles. Denne teknikken går svært forenklet ut på å doble elementer i musikken, for eksempel en gitar som spiller akkorder. Den gangen var det umulig å gjøre live og måtte gjøres i studio (Tankel, 1990, s. 41). I dag kan gitarister gjøre dette live ved hjelp av teknologi. Denne store gitarlyden har blitt ett av Jacks kjennetegn. Gitaren tar den plassen i musikken som bassen vanligvis har hva «pitch» angår. The White Stripes er en duo, så bruken av en whammy-pedal gir dem muligheten til å oppnå et mer fyldig lydbilde. At The White Stripes er en duo er nøy gjennomtenkt i følge White: «Why get a bass player? Why add more stuff when it is already truthful.» (White i Porter, 2004, s. 19). Den minimalistiske tilnærmingen til musikk kommer tydelig frem. Denne tilnærmingen har sammenheng med fasinasjonen av De Stijl-bølgen, men også Whites forhold til blues: «We're white people who play the blues, and our problem was, how do we do that and not be fake? Our Idea was to strip away everything unnecessary, to put ourselves in a box, to make rules for ourselves» (Porter, Dick 2004).

White er svært inspirert av gamle bluesartister som Son House, Robert Johnson and Lead Belly (Porter, 2004, s. 12). Han har tydeligvis følt det er problematisk, at to hvite personer fra Detroit, spiller musikk som er sterkt inspirert av amerikanske bluesartister med afrikanske aner. Løsningen ble reduksjonisme, minimalisme og mange selvpålagte regler. Spørsmålet er om lytteren ser alle de begrensningene som The White Stripes har arbeidet ut ifra. Kan en gjennomsnittlig lytter høre at et album er spilt inn i et analogt studio? Dette vil det være delte meninger om, men musikken vil uansett bære preg av begrensningene

analog teknologi fører med seg. At det er mye vanskeligere å klippe og lime i musikken når man jobber analogt, er et eksempel på dette. Denne enkelheten var altså løsningen for The White Stripes sitt autentisitetetsproblem. Minimalismen som også preger instrumenteringen gir utslag i det endelige uttrykket og gjør at gitaren fyller et større rom enn det den vanligvis gjør i populærmusikk.

Den elektriske gitaren opptrer som oftest som melodisk lag eller harmonisk fyll lag, men i The White Stripes, ved hjelp av whammyen, blir gitaren imidlertid også ofte det instrumentet som har den dypeste tonen i musikken og fyller basstone laget. Mitt poeng her er, at med Moore (2012) sin teori om lag i populærmusikk, kan man argumentere for at White fyller et mye større musikalsk spekter enn det som er vanlig med elektrisk gitar, og at dette står sentralt i det som kjennetegner hans elektriske gitar-sound. Dette ser jeg også som en kompensering for begrensningene, som en duobesetning medfører i konsertsammenheng, og ved innspilling om man vil spille inn mest mulig live i studio.

3.4.1 There's No Home For You Here

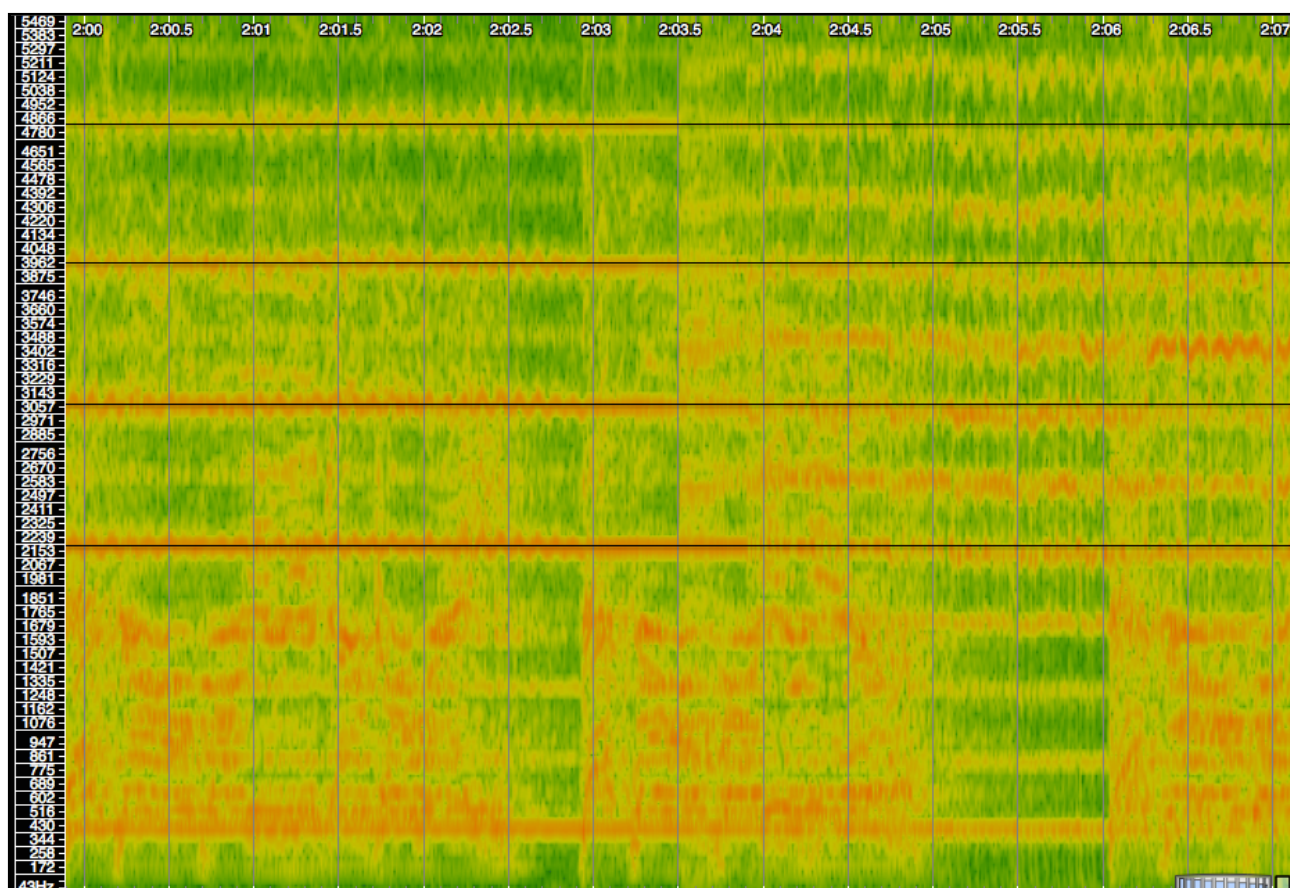
«There's No Home For You Here» er spor nummer tre på The White Stripes' fjerde album - *Elephant*. På denne plata spiller Meg White trommer og synger. Jack White synger, spiller gitar og spiller piano. *Elephant* kom ut i 2003 ("White Stripes," 2014)

Allerede i de to første taktene av teksten, får vi en indikasjon av dens tematikk. Den starter med et kor i tett leie, hvor Jack White synger alle stemmene. Hver stemme består av en tone, som holdes i to takter slik at stemmene danner et kor. Stemmene ligger relativt lyst for White og han synger med mye kraft. De klinger noe disharmonisk, hvilket gjør at koret etter min mening oppleves klagende. Sangteksten handler om frustrasjon som bygger seg opp over tid. Dette koret formidler et slikt narrativ. Under dette statiske koret, spilles en akkordprogresjon bestående av fire takter, som gjentas med samme rytmikk. Dette riffet drives fremover av en elektrisk gitar. Bevegelsen som skapes av dette riffet blir en kontrast til det statiske koret. Koret og gitaren jobber mot hverandre. Koret står stille, mens gitaren har stor fremdrift. Denne kontrasten mellom fremdrift og tilbakeholden stahet kan relateres til sangteksten.

/I'd like to think that all of this constant interaction is just the kind of make you drive yourself away. Each simple gesture done by me is counteracted, and leaves me standing here with nothing else to say/

White synger her i jeg-person, om et forhold han er i med en kvinne. I det første verset skildres et mønster de er inne i, hvor jenta prøver å støte ham bort ved og motarbeide alt han gjør. Dette skaper frustrasjon hos White. Musikken er også med på å forsterke dette narrativet. På versene benyttes et annet elektrisk gitar-sound enn på refrengene. Jack spiller forsiktig med lite forvrengning, mens Meg markerer slagene på en cymbal. Utover i verset går teksten inn i en crescendo og tempøkning, samtidig som frustrasjonsnivået til jeg-personen i sangteksten øker. Rett før refrenget kommer den mest forvrengte gitaren inn, sammen med et piano, med det som best kan kategoriseres som en vrent rhodes-lyd. Gitaren bidrar til å formidle frustrasjonen som blir opparbeidet i verset, med sin sinte forvrengte lyd.

I det andre verset kommer det frem at Jack White gruer seg til å konfrontere jenta med sin løsning på konflikten: «Fortunately I have come across an answer Which is go away And do not leave a trace». Som i første vers øker musikken i dynamikk og tempo samtidig som spenningen i sangteksten øker. Så kommer koret med løsningen på problemene: «There's no home for you here girl, go away. There's no home for you here». På dette tidspunktet i teksten (1:53) er det kun koret og gitaren som er aktive. Jack spiller en tone med slide, som ligger nærmest som en drone og danner et underlag for koret. Man hører tydelig at tonen artikuleres med vibrato. Denne vibratoen fokuseres rundt tonen A i begynnelsen, men etterhvert flyttes tonens fokus ca. en kvarttone ned, slik at lydbildet oppleves skjærende og surt. Tonens timbre kan beskrives som svært vrent. Gitartoneens fokusendring fra en A til rett under en A er sentral for spenningen som oppstår. For å vise dette tydelig benyttes et spektrogram av det aktuelle partiet:



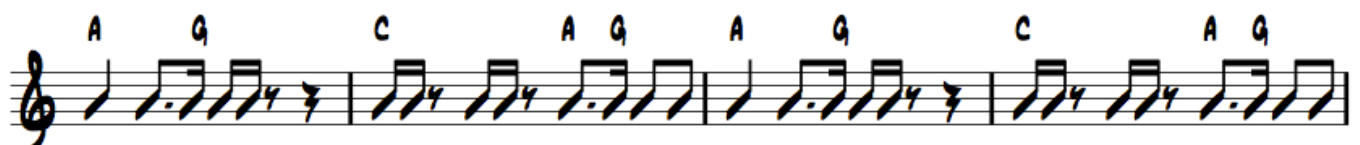
Figur 3.5 Spektrogram av slide-bevegelse

På spektrogrammet har jeg tegnet inn noen sorte horisontale linjer. Disse linjene markerer de overtonene som har høyest amplitude i gitarlyden og derfor er mest toneangivende. De utgjør tilsammen Whites slide-tone. Før 2:04.5, låter denne gitartonen relativt harmonisk sammen med koret. Den beveger seg opp og ned med vibrato, men vibratoen er sentrert rundt et tonalt punkt som låter relativt harmonisk sammen med koret. Etter 2:04.5 viser spektrogrammet at det tonale fokuset flytter seg noe ned. Den svarte linjen jeg har tegnet inn viser hvor tonen er sentrert før 2:04.5 (en A). Man ser at etter 2:05.5 ligger det tonale fokuset i større grad under denne linjen, og det oppstår en disharmoni mellom koret og den elektriske gitaren. Det kommer inn en tone til ved 2:03.5 som også er med på å skape spenning. Disse tonene er ikke forventet og kan derfor kalles friksjonsskapende. Moore skriver at alt som skjer i den musikalske teksten, som ikke er forventet, vil være meningsbærende på en eller annen måte. Dette kaller han friksjon (2012, s. 168).

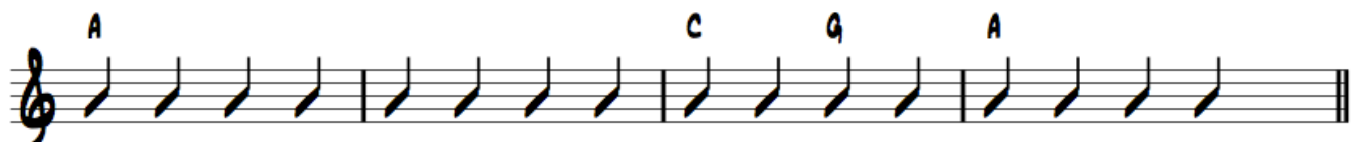
Friksjonen som oppstår mellom koret og gitaren og som preger dette partiet kan leses som et metabilde av hele den musikalske teksten, og det narrative som jeg mener sangteksten formidler, og den elektrisk gitaren underbygger. Det er to forskjellige personligheter og spenningen mellom dem. Denne friksjonspregede delen blir løst opp av en gitarsolo, som oppleves befriende, og kan leses som et bilde på lettelsen jeg-personen føler over å ha blitt løst fra den statiske og vanskelige situasjonen, som han nærmest var fanget i. Soloen etterfølges av en bro eller kontrastdel.

I kontrastdelen presenteres et skråblikk av den kjedelige hverdagen i forholdet, som låten handler om. Forskjellige gjøremål presenteres. Noen av aktivitetene er hverdagslige og fremstår som kjedelige, trivielle og uviktige: «Waking up for breakfast.» «Talking quietly.» «Throwing garbage. Drinking soda. Looking happy. Taking pictures.» Andre aktiviteter gir assosiasjoner til konflikt, i hvertfall om man ser teksten som helhet: «Breaking baubles.» En «bauble» er en pyntegjenstand. Jeg leser dette som en aktivitet som representerer sinne og aggresjon. En pyntegjenstand kan selvfølgelig knuses med et uhell, men om man ser på teksten som helhet er det mer sannsynlig at White ønsker å lage et bilde på sinne og aggresjon, som er så sterk når den kommer til uttrykk, at en pyntegjenstand knuses med overlegg. Til slutt konkluderer han med «So completely stupid. Just go away». Han har oppsummert et forhold og funnet ut at det ikke er noe å trakte etter for hans vedkommende. Denne delen blir en kontrast til resten av låta fordi den får en ny melodi og gitaren slutter å spille riffet som spilles under refrenget. I stedet markeres hvert fjerdedelsslag slik at det oppstår friksjon fordi vi forventer en annen rytmisk figur enn den som blir benyttet. Rytmenotasjonen under viser dette.

Refreng:



Kontrastdel:



Figur 3.6 Transkripsjon av rytme

Den øverste rytmen spilles under refrengene. Store deler av dette riffet ligger ikke helt på slag i forhold til trommene. Dette skaper en viss spenning i riffet og er et viktig virkemiddel. Dette riffet spilt akkurat slik det står, ville man opplevd ganske anderledes og kontrasten til kontrastdelen ville blitt mindre. Denne dynamiske tilnærmingen til riffet hvor White varierer hvor han ligger i forhold til trommene, kombinert med at det skjer noe rytmisk på «off-beaten», står i kontrast til broen. Her spilles akkordene med rytmen som er vist ovenfor, helt på slag i forhold til trommene. Dette er spesielt virkningsfullt i de to første taktene, fordi tromme-grooven oppheves, og trommene kun markerer fjerdedeler sammen med gitaren. Dette gjør at kontrasten mellom refreng og kontrastdel blir enda større, og er såpass uventet at den får en ironisk undertone, akkurat slik sangteksten som synges over den har.

Kapittel 4: Avslutning

Oppgavens hovedanliggende var å undersøke den elektriske gitarens plass i populærmusikkhistorien og det elektriske gitar-soundet med dets narrative egenskaper. Dette ble gjort med utgangspunkt i Jack White, og i lys av Keith Richards og Jimmy Page.

Vanligvis tillegger vi stemmen hovedrollen i musikken. Hawkins poengterer at «the vocal costume is what we, the listeners, turn to when we respond to the voice as a carrier of meaning» (2009, s. 124). Poenget hans her, er at vi som lyttere, i stor grad responderer på måten sangteksten synges på. Hvordan sangteksten formidles kan på denne måten være ett, eller flere meningsbærende musikalsk parametere. Dermed kan ofte, måten sangteksten synges på være vel så viktig som ordene som synges. På bakgrunn av mine funn i denne oppgaven vil jeg foreslå en liknende tankegang overfor den elektriske gitaren. Jack Whites elektriske gitar-sound er først og fremst interessant på grunn av måten tonene spilles på, og ikke på grunn av tonene i seg selv. Dette gjelder også i stor grad for de andre gitaristene jeg har undersøkt.

Utgangspunktet for denne oppgaven var en stor interesse for gitarlyd, som jeg har referert til som *det elektriske gitar-soundet*. Den elektriske gitarens popularitet, fikk et oppsving på 60-tallet. Jeg har sett nærmere på hvordan dens posisjon og sound, har utviklet seg gjennom historien. Jeg har også trukket frem noen sentrale eksempler på hvordan gitar-sound kan oppnå formidlende egenskaper i en populærmusikalsk tekst. I min lesning av «(I Can't Get No) Satisfaction» (1965) argumenterte jeg for at det er gitarlyden som gir riffet, og låten, livets rett. Dette på bakgrunn av at låten først ble forkastet, da med Richards på akustisk gitar (Gracyk, 1996, s. 123). Det som reddet låten fra å aldri nå vinyllet, var Richards' bruk av teknologi. Han bestemte seg nemlig for å prøve å spille oppå den første versjonen av låten, med elektrisk gitar og sin nye fuzz-pedal. Dette resulterte i en helt ny lyd.

Ved å sammenlikne spektrogrammer av Richards' gitarlyd fra tidligere utgivelser med gitarlyden på «(I Can't Get No) Satisfaction» har jeg vist at gitarlyden på denne låten skiller

seg fra lyden på tidligere utgivelser. Sammenlikningen med lyden på «I Just Wan't To Make Love To You», som jeg har brukt som representant for tidligere utgivelser, da jeg mener den er representativ, viser at lyden på «(I Can't Get No) Satisfaction» er preget av utslag over et langt større frekvensspekter. At soundet og gitarlyden er så sentralt for en låt er et viktig poeng. På bakgrunn av dette, vil jeg antyde at det er gitarlyden som gjør dette riffet til «[...] the Stones' greatest riff» som Rolling Stone Magazine (2013) omtaler det som. Jeg har argumentert for at det er gitarlyden som er det bærende elementet i dette musikkseksempelet, viktigere enn tonene som spilles.

Sound-begrepet har vært sentralt gjennom oppgaven. Dets flerfoldige bruk i akademia og generelt gjorde det imidlertid nødvendig å gå begrepet nøyere etter i sømmene, for så å tydeliggjøre min bruk av det. Dette har resultert i en behandling av begrepet, som bygger på Askerøi (2005) sin definisjon, hvor han betrakter soundet, som noe som oppstår i interaksjonen mellom stilistiske og teknologiske koder. Jeg har bygget på denne definisjonen, men tydeliggjort min bruk av sound-begrepet med noen kategorier som er relevante for soundet, og i kraft av dette, relevante for narrativiteten i innspilt musikk.

Hovedfokuset for den analytiske delen av oppgaven har vært Jack White og rollen hans gitar-sound spiller i The White Stripes. Gjennom mine lesninger kommer det frem at han står i en tradisjon av gitarister som har latt seg inspirere av bluesen. Slike historiske elementer i hans sound, har også vært utgangspunkt for den historiske delen av problemstillingen.

I kapittel 2 tok jeg utgangspunkt i noen historiske hendelser som har vært sentrale for det elektriske gitar-soundets utvikling, og jeg tok for meg den elektriske gitarens plass i populærmusikkhistorien. Mye vestlig populærmusikk bygger på bluesen, og det var Jack Whites appropriasjon av den, som gjorde Keith Richards og Jimmy Page relevante. De er i likhet med White, gitarister som står i en tradisjon startet av bluesgitarister som Robert Johnson, Son House og Muddy Waters. Selv om de representerer forskjellige gitar-sound, har Richards, Page og White det til felles at de har appropriert elementer fra bluesen, som på forskjellige måter har spilt en sentral rolle i deres utøvelse.

I oppgaven har jeg valgt, å fokusere på soundets narrative egenskaper, og på denne måten adskilt det fra musikalsk lyd, men disse to kategoriene har vist seg vanskelige å diskutere adskilt. Den elektriske gitaren kan for eksempel ikke lage lyd på egenhånd. Den er avhengig av en utøvers stilistiske tilnærming, men også teknologi som gitarforsterker og effektpedaler. Noen musikalske parametere jeg har lagt vekt på, går på tvers av denne todelingen av sound-begrepet. Moores (2012) lagdeling av populærmusikk handler for eksempel om utøvers stilistiske tilnærming til instrumentet, men også om hvordan soundbox'en er formet av en produsent eller teknikker. Endringer av gitarlydens timbre eller volum, kan påvirke hvor vidt den oppfattes som melodisk lag, eller harmonisk fyll lag. Når to gitarspor har relativt likt volumnivå og lik timbre, kan det oppstå forvirring om hvilket lag de kan kategoriseres som. Det mest vanlige er at et av lagene fungerer som harmonisk fyll lag, mens det andre fungerer som melodisk lag.

I «Gimme Shelter» spiller Keith Richards to gitarspor som ikke har klare roller, og er relativt like i timbre og volum. Dette resulterer i et sound som formidler ustabilitet. Tremolo-effekten som preger den ene gitaren, bidrar til dette. Dens pulserende lyd, og de uklare rollene, underbygger det vokalfremføringen formidler. Jeg har argumentert for at sangteksten handler om utryggheten mange følte på i forbindelse med Vietnam-krigen. «Gimme Shelter» er altså et eksempel på hvordan instrumentenes roller, i populærmusikk kan ha en narrativ funksjon. Moores teori om lag har vist seg å være relevant for det musikken formidler, spesielt når instrumentenes roller er annerledes enn det man som lytter forventer. Soundbox'en er også delaktig her, fordi sporene er så like i timbre og volum at de lett kan forveksles, i tillegg er de plassert i midten av lydbildet. Soundbox og lag er altså parametere, som er relevante, både for stil og teknikk. Den elektriske gitarens timbre blir i stor grad avgjort av gitaristen selv, mens dens plassering i lydbildet, blir justert i studio. Det aktuelle sporets volum, kan også påvirke hvordan vi oppfatter dets musikalske rolle. Volum er altså aktuelt både for soundbox'en og laginndelingen. Volumet på de forskjellige sporene blir i stor grad avgjort ved miksepulten, dermed ser man at soundbox og lag er bestående både av teknologiske og stilistiske faktorer. Dette gjelder også lydmarkører.

Lydmarkørene jeg har fokusert på har stort sett vært knyttet til utøvers tilnærming til instrumentet. For eksempel har jeg argumentert for at Jack Whites appropriasjon av slide-teknikk forbundet med delta-blues, kan leses som en lydmarkør. Jeg har også vist hvordan Keith Richards' imitasjon av en sitar fungerer som en lydmarkør i «Mother's Little Helper». Begge disse lydmarkørene, er som nevnt, i liten grad et resultat av etterarbeid i studio. Slik som Askerøi definerer lydmarkører, kan de absolutt være koder som er et resultat av arbeid i studio. Også vokalfremføringen er et resultat av både teknikk og teknologi.

Utøveren skriver sangteksten, så det har lite med teknologi å gjøre, men vokalens timbre, er både et resultat av hvordan utøveren bruker stemmen, og hvordan den blir prosessert. Eksempelvis er Robert Plants vregte vokal i «When The Levee Breaks», både et resultat av at han presser stemmen, men også en konsekvens av vreg fra mikrofon og annet teknisk utstyr. Dette betyr at alle de musikalske kategoriene, som jeg har argumentert for at utgjør soundet og narrativiteten i innspilt musikk, er koder som både kommer frem gjennom stil og teknologi. Dermed er det i interaksjonen mellom teknikk og teknologi at soundet får sin form.

Hvordan kan så den elektriske gitaren spille en rolle for et musikalsk narrativ?

Innledningsvis i oppgaven trakk jeg frem at Whites favoritt låt er «Grinnin In Your Face» av Son House. Paradoksalt nok består denne låten kun av vokal og klapping. Hvorfor er dette hans favoritt låt, og hva har den med hans elektriske gitar-sound å gjøre? Grunnen til at denne låten passer inn i en diskusjon av Jack Whites elektriske gitar-sound, er at det er formidlingsaspektet ved bluesen som White virkelig har latt seg fascinere av. Hele hans musikalske identitet, sentreres rundt ideen om å formidle noe ekte og autentisk, noe som kan synes å være et sentralt ideal i bluesen. White gjør dette ved å appropriere disharmoniske toner. Dette virkemiddelet har lange tradisjoner innen afrikansk, og senere amerikansk musikk og resulterte i at gitarister begynte å bruke flaskehalser fra knuste flasker, eller den sløve siden av en kniv til å kunne benytte tonene mellom gitarens bånd. Denne teknikken har blitt svært sentral i Whites elektriske gitar-sound. Han bruker slide på en rekke låter, blant annet «Death Letter», som er en Son House låt. Denne låten er et godt eksempel på Jack Whites appropriasjon av slide-teknikken. Appropriasjonselementet

ligger i at Whites gitarlyd er preget av vreng, mens Son House bruker en akustisk resonator-gitar. I denne teksten spiller Son House ganske hardt på gitaren. Dette oppleves som en måte å understreke intensiteten, og nerven i sangteksten. Det kan virke som om Jack White også har tolket Son House sin stilistiske tilnærming på denne måten. White spiller også hardt, men i tillegg med store mengder vreng. Dette har samme formidlende resultat som Son House sine harde anslag.

Son House spiller hardt og med slide for å uttrykke frustrasjonen sangteksten formidler. White gjør i stor grad det samme, men ved hjelp av teknologi, som gir lyden en vrent karakter. White er dermed ingen bluespurist. Han kopierer ikke sine gamle helter i detalj, men benytter heller de mulighetene teknologien gir til å formidle de samme idealene som hans forbilder representerte. På denne måten fremstår han som kompromissløs, i sin søken etter å formidle noe med musikken sin, på samme måte som Son House, Robert Johnson og Muddy Waters gjorde. På bakgrunn av dette vil jeg antyde at White overfører uttrykksparametere forbundet med Son House og andre delta-blues artister, til en annen lyd. Kapittel 2 tok for seg narrativitet med hovedfokus på historiske aspekter ved utviklingen av den elektriske gitarens plass i populærmusikken.

Denne oppgavens hovedanliggende har, som avslutningen ble innledet med, vært å studere den elektriske gitarens plass i populærmusikken, det elektriske gitar-soundet, og dets formidlende egenskaper, med utgangspunkt i Jack White, og i lys av Keith Richards og Jimmy Page. I arbeidet med oppgaven har jeg vist at det elektriske gitar-soundet kan være av stor betydning i den musikalske teksten. Dette er utdypet i de låtene jeg har foretatt lesninger av i oppgaven. Jeg mener det vil være av akademisk interesse å forske mer på gitar-sound. Oppgavens omtalte gitarister har primært vært involvert i bluesbasert rock. Det er vanskelig å si noe om hvor stor betydning dette har for funnene jeg har presentert. Etter mitt syn, vil videre forskning på gitar-sound, eller andre typer sound, og gjerne i andre relevante musikksjangere, utvilsomt være interessant for å øke forståelsen av soundets betydning. Det utøvende aspektet, som egentlig var opprinnelsen til min interesse for dette temaet, eller et mer produksjonsrettet fokus, kan også være en interessant innfallsvinkel til å forske på sound.

Jeg vil avslutte med et sitat fra et intervju med White, som langt på vei oppsummerer oppgavens mest sentrale poeng:

I feel as though I'm breaking through something when I play the guitar onstage or in the studio. Like punching through a wall, or trying to climb on top of something, and then destroying it. That's the goal from plugging in—even if I'm playing a gentle song. Your tone alone can speak volumes for you (Leslie, 2010).

Bibliografi

- Askerøi, E. (2005). MAN/MACHINE: Mot en åpning av soundbegrepet. Universitetet i Oslo.
- Askerøi, E. (2013). Reading pop production: sonic markers and musical identity.
- Bakhtin, M. M. (1986). Speech Genres & Other Late Essays, ed. by Caryl Emerson and Michael Holquist, trans. by Vern W. McGee (Austin: University of Texas Press, 1986).
- Bennett, A. (2002). Music, media and urban mythscapes: a study of the 'Canterbury Sound'. Media, Culture & Society, 24(1), 87-100.
- Brackett, D. (2000). Interpreting Popular Music (Berkeley, University of California Press).
- Collins, N. (2010). Introduction to computer music: John Wiley & Sons.
- Danielsen, A. (1993). My name is Prince»: En studie i Diamonds and Pearls: Hovedoppgave i musikk, Universitetet i Oslo.
- Dawe, K. (2010). The New Guitarscape in Critical Theory, Cultural Practice and Musical Performance: Ashgate Publishing, Ltd.
- DeRogatis, J. (2003). Turn on your mind: four decades of great psychedelic rock: Hal Leonard Corporation.
- Dolan, J., Doyle, P., Hermes, W., Raftery, B., Tannenbaum, R. & Wolk, D. (2012). The 40 Greatest Led Zeppelin Songs of All Time. Lokalisert 20.01.2015, på <http://www.rollingstone.com/music/lists/the-40-greatest-led-zeppelin-songs-of-all-time-20121107>
- Electro-Harmonix. (2014). Big Muff Pi. Lokalisert 12.3.2014, på <http://www.ehx.com/products/big-muff-pi>
- Fast, S. (2001). In the Houses of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Music: Oxford University Press on Demand.
- Fast, S. (2001). In the Houses of the Holy: Led Zeppelin and the Power of Rock Musik: Oxford University Press on Demand.
- Fricke, D. (2008). Q&A: Jimmy Page. Lokalisert 30.10.2014, på <http://www.rollingstone.com/music/news/q-a-jimmy-page-20080612>
- Fricke, D. (2010). 100 Greatest guitarists: David Fricke's picks. Lokalisert, på <http://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-guitarists-of-all-time-19691231/jack-white-20101202#ixzz2lwCsZzwZ>
- Frith, S. (1986). Art versus technology: The strange case of popular music. Media, Culture & Society, 8(3), 263-279.
- Frith, S. (1996). Music and identity. Questions of cultural identity, 108-127.

- Frith, S. & McRobbie, A. (1990). Music and sexuality. On record: Rock, pop, and the written word, 371-389.
- Gracyk, T. (1996). Rhythm and noise: an aesthetics of rock: IB Tauris and Co Ltd.
- Greenfield, R. (1971). Keith Richard: The Rolling Stone Interview. Lokalisert 19.09.2014, på <http://www.rollingstone.com/music/news/keith-richards-the-rolling-stone-interview-19710819>
- Guggenheim, D. (Writer). (2008). It Might Get Loud: Sony Pictures Classics.
- Hawkins, S. (2001). Musicological Quagmires in Popular Music.
- Hawkins, S. (2002). Settling the pop score: Pop texts and identity politics: Ashgate Pub Ltd.
- Hawkins, S. (2009). The British pop dandy: masculinity, popular music and culture: Ashgate Publishing, Ltd.
- Hiatt, B. (2011). Jack White, the Decade's Dirty Bluesman. Lokalisert 12.03.2015, på <http://www.rollingstone.com/music/news/jack-white-the-decades-dirty-bluesman-20110202>
- Julien, O. (2008). Sgt. Pepper and the Beatles: it was forty years ago today: Ashgate Publishing, Ltd.
- Leslie, J. (2010). Jack White Mega Sonic On The Sounds That Drive The White Stripes Raconteurs and Dead Weather. Guitarplayer. Lokalisert, på <http://www.guitarplayer.com/miscellaneous/1139/jack-white-mega-sonic-on-the-sounds-that-drive-the-white-stripes-raconteurs-and-dead-weather/12785>
- Leslie, J. (2010). Jack White Mega Sonic On The Sounds That Drive The White Stripes Raconteurs and Dead Weather. Guitarplayer. Lokalisert 12.3.2014, på <http://www.guitarplayer.com/miscellaneous/1139/jack-white-mega-sonic-on-the-sounds-that-drive-the-white-stripes-raconteurs-and-dead-weather/12785>
- Liu-Rosenbaum, A. (2012). The Meaning in the Mix: Tracing a sonic narrative In 'When The Levee Breaks. Journal on the Art of Record Production, 7.
- Lyotard, J.-F. (1984). The postmodern condition: a report on knowledge. Manchester: Manchester University Press.
- Lähdeoja, O., Navarret, B., Quintans, S. & Sedes, A. (2010). The electric guitar: an augmented instrument and a tool for musical composition. Journal of Interdisciplinary Music studies, 4(2), 37-54.
- Marcus, G. (1969). Let It Bleed. Lokalisert 06.04.2015, på <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/let-it-bleed-19691227>
- Middleton, R. (1990). Studying popular music: Philadelphia.
- Middleton, R. (2000). Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music: Approaches to Textual Analysis in Popular Music: Oxford University Press.

- Middleton, R. (2006). *Voicing the Popular: On the Subjects of Popular Music*: Taylor & Francis.
- Moore, A. F. (1993). *Rock: the primary text*: Open University Press Buckingham.
- Moore, A. F. (2005). The Persona-Environment relation in recorded song. *Music Theory Online*, 11(4), 1-21.
- Moore, A. F. (2012). *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*: Ashgate Publishing, Ltd.
- Pakarinen, J. & Yeh, D. T. (2009). A review of digital techniques for modeling vacuum-tube guitar amplifiers. *Computer Music Journal*, 33(2), 85-100.
- Palmer, R. (1991). THE CHURCH OF THE SONIC GUITAR+ THE GUITAR AS THE EXHAUSTIVE EXPRESSION OF MODERN ROCK-AND-ROLL CULTURE. *South Atlantic Quarterly*, 90(4), 649-673.
- Porter, D. (2004). *The White Stripes: 21st Century Blues*: Plexus.
- Richards, K. & Fox, J. (2010). *Life*. New York: Little, Brown.
- Scott, D. B. (2009). *The Ashgate research companion to popular musicology*: Ashgate Publishing, Ltd.
- Steinskog, E. (2008). *Voice of Hope: Queer Pop Subjectivities*. Trikster: Nordic Queer Journal, 1.
- Tagg, P. (1982). Analysing popular music: theory, method and practice. *Popular Music*, 2, 37-67.
- Tankel, J. D. (1990). The practice of recording music: Remixing as recoding. *Journal of Communication*, 40(3), 34-46.
- Theberge, P. (1997). *Any Sound You Can Imagine: Music Making/Consuming Technology*: Hanover: Wesleyan University Press.
- Toynbee, J. (2000). *Making popular music: Musicians, creativity and institutions*: Arnold London.
- Van Der Lee, P. (1998). Sitar and bossa: world music influences. *Popular Music*, 17(01), 45-70.
- Waksman, S. (1999). *Instruments of desire: The electric guitar and the shaping of musical experience*: Harvard University Press.
- Walser, R. (1993). *Running with the devil: Power, gender, and madness in heavy metal music*: Wesleyan University Press.
- Weisethaunet, H. (2001). Is there such a thing as the "blue note". *Popular Music*, 20, 1.
- . White Stripes. (2014). Lokalisert 20.3.2014, på <http://whitestripes.com/lo-fi/discs.html?type=albums&release=3&displayart=9>

- Wicke, P. (1990). Rock music: Culture, aesthetics and sociology: Cambridge University Press.
- Wicke, P. (2009). The Art of Phonography: Sound, Technology and Music. The Ashgate Research Companion to Popular Musicology. Aldershot: Ashgate.
- Winkler, P. (1997). Writing Ghost Notes: The Poetics and Politics of Transcription. Keeping score: music, disciplinarity, culture, 169-203.
- . www.guitarworld.com. Lokalisert 22.09.2014, på <http://www.guitarworld.com/archive-rolling-stones-keith-richards-looks-back-40-years-making-music?page=0,3>
- www.rollingstone.com. Keith Richards. Lokalisert 13.01.2015, på <http://www.rollingstone.com/music/artists/keith-richards/biography>
- www.rollingstone.com. (2013). 100 Greatest Rolling Stones Songs. Lokalisert 25.09.2014, på <http://www.rollingstone.com/music/lists/100-greatest-rolling-stones-songs-20131015>
- . www.rollingstones.com. Lokalisert 22.09.2014, på <http://www.rollingstones.com/release/aftermath-uk/>
- Zak, A. (2001). The poetics of rock: Cutting tracks, making records: Univ of California Press.

Diskografi

Led Zeppelin: «Dazed and Confused», *Led Zeppelin*, Swan Song, 1969.

Led Zeppelin: «When The Levee Breaks», *Led Zeppelin IV*, Swan Song, 1971.

Rolling Stones, The: «(I Can't Get No) Satisfaction», *Out of Our Heads*, London, 1965.

Rolling Stones, The: «Gimme Shelter», *Let It Bleed*, Decca Records, 1969.

Son House: «Death Letter», *Father Of The Delta Blues: The Complete 1965 Sessions*, Sony Music, 1992.

White Stripes, The: «Death Letter», *The Stijl*, Sympathy for the Record Industry, 2000.

White Stripes, The: «There's No Home For You Here», *Elephant*, XL Recordings, 2003.